SCHWÄBISCHE SKULPTUR DER SPÄTGOTIK

VON KARL GRÖBER

SAMMELBÄNDE ZUR GESCHICHTE DER KUNST UND DES KUNSTGEWERBES

the university of connecticut libraries

art, stx
NB 180.G7
Schwabische Skulptur der Spatgotik
3 9153 00569462 7

ART/NB/180/G7

SAMMELBÄNDE ZUR GESCHICHTE
DER KUNST UND DES KUNSTGEWERBES

herausgegeben
von ADOLF FEULNER

BAND II

KARL GRÖBER: SCHWÄBISCHE SKULPTUR DER SPÄTGOTIK

SCHWÄBISCHE SKULPTUR DER SPÄTGOTIK

VON

KARL GRÖBER

MÜNCHEN 1922

RIEHN & REUSCH · BUCH- UND KUNSTVERLAG

Alle Rechte vorbehalten
Copyright by Riehn & Reusch, München
Die Klischees von F. Bruckmann A.-G., München
Druck der Mandruck-A.-G., München
Einbände von F. A. Enders Großbuchbinderei, Leipzig-München

EINLEITUNG

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts vollzog sich jener Wechsel im Kunstschaffen ganz Deutschlands, der fast urplötzlich der gotischen Mystik ein Ende machte. Eine neue, lebhaftere Formensprache, ebenso ganz im gotischen Wesen verankert, tritt an die Stelle verinnerlichter Schlichtheit. Ein Sturm zerwühlt die weich und röhrig fallenden Falten der Wollgewänder und durchknittert die schwere Leinwand mit tausend Brüchen. Die Individualität regt sich. Bis dahin verschwand die Persönlichkeit des Künstlers in Bauhütte und Werkstatt; kaum ein Bildhauername aus der Zeit vor 1400 ist auf uns gekommen. Darum scheinen uns auch all die zarten Madonnen und Heiligen aus einer Hand zu stammen, und was eine schwäbische und rheinische Figur jener Zeit unterscheidet, ist mehr modische Erscheinung und höhere Kultur, als verschieden differenziertes künstlerisches Wollen. Im neuen Stil durchbricht der Einzelne die engenden Schranken und drückt seinem Werk den Stempel seines ureigenen Wesens und seiner Persönlichkeit auf. Gehen wir sogar weiter! Jetzt erst tritt der völkische Charakter des einzelnen Stammes klar zutage. Mit zwingender Klarheit sagt von nun ab das gute, echte Kunstwerk, wo seine Heimat ist. Scharf scheidet sich der Schwabe vom Altbayern und Franken, jedes Bild und jede Skulptur des scheidenden 15. Jahrhunderts redet eindringlich den Stammesdialekt ihres Schöpfers, im Kernland klar und unverfälscht, an den Grenzen verschliffen. Der eine oder andere Zug wird vom Nachbar aufgenommen und im eigenen Sinne umgeformt, so daß das Fremde durchklingt, die innere Art reizvoll verschnörkelnd. Diese Stammesart eines Volkes aus seinen Schöpfungen herauszuschälen, seinen Charakter aus seinen Werken zu ergründen, gehört zu den schönsten Aufgaben des Forschers. Wenn auch manchmal eine alle Schranken durchbrechende Künstlerpersönlichkeit der Zeit weit vorauseilt oder eine Zeitmode — nicht Stil — die Hand des Meisters übermächtig in fremde, äußerlich effektvollere Bahnen zu zwingen scheint, die Stammesart wird sich nie verleugnen. Ob der Schwabe in der Heimat oder in fernen Landen, wohin ihn der angeborene Wandertrieb geführt, seine Werke schafft, immer kommt die Art der Heimat zum Durchbruch. Dieses spezifisch Schwäbische an den Werken der Bildnerei der ausklingenden Gotik zu zeigen, ist der Zweck dieses Buches.

Was ist Schwaben am Ende des Mittelalters? Keine politischen Grenzen haben es je geeint. Der schwäbische Kreis des alten Römischen Reiches Deutscher Nation umfaßte wohl alle Schwaben, aber er ging noch über das schwäbische Stammland hinaus; Baden westlich des Schwarzwaldes ist zwar gut alemannisches Land, in der Kunst hatte es mit Schwaben um das Jahr 1500 nicht mehr viel gemein. Der Einfluß Straßburgs, Basels und auch Freiburgs verdrängte urschwäbische Eigenart so vollständig, und schuf

ein so selbständiges Kunstgebiet am Oberrhein, daß es nicht angeht, dieses Land noch zu Schwaben zu rechnen. Auch die alemannische Schweiz ging um diese Zeit schon so ihre eigenen Wege, daß auch sie für Schwaben mit Fug als verloren angesehen werden kann. Im Süden bildet daher der Bodensee die Grenze, die weiterhin von den Allgäuer Alpen fortgesetzt wird. Von Altbayern scheidet Lech und Wernitz. Im Norden zerflattert die Grenze. Hier war Schwäbisch und Fränkisch von jeher so gemischt, daß sich schon um 1470 die Städte an der Jagst und Tauber nicht mehr klar werden konnten, ob sie fränkisch seien oder schwäbisch. Nördlingen zeigt gerade in der Plastik der Zeit, daß es auch völkisch stark nach Franken tendiert. Hall, Ellwangen und Crailsheim sind schon rein fränkisch. Am Neckar ist Heilbronn ein Eckpunkt des Stammlandes, das hier im Kerne noch schwäbisch, starken fränkischen Einschlag aufweist.

Schwaben um 1500 umfaßt demnach das heutige Württemberg mit Ausnahme des nördlichen Jagstkreises, den bayerischen Kreis Schwaben und den Teil von Baden, der zwischen Schwarzwald und Bodensee liegt, sowie das heutige Hohenzollern.

Die Zeit vor 1450 schuf in Schwaben die großen Kirchenbauten; die Baukunst zwang die Schwesterkünste des Malers und Bildhauers ganz in ihren Dienst und ließ ihnen nur ein bescheidenes Feld für eine selbständige Tätigkeit. Die Skulptur in der Zwangsjacke der immer mehr verkommenden Bauhütten mit ihren veralteten Traditionen ließ nur Platz für das reine Andachtsbild. Madonna mit dem Kind, die Kreuzigung mit den trauernden Frauen, jene unendlich innige Darstellung des Herrn mit dem Lieblingsjünger an der Brust und die Pietà sind im Grunde die einzigen plastischen Themen, die ein von der Architektur losgelöstes, bescheidenes Dasein führen durften. Aus ihnen leuchtet aber auch der zarte Geist der gotischen Mystik so innig ans Herz greifend, als ob der Künstler gerade in diese spärlichen Kinder seiner Kunst die Liebe seines ganzen Jahrhunderts ausgegossen hätte. Nur die Grabplastik nimmt eine Sonderstellung ein; losgelöst von Anfang an von der Architektur und immer Gelegenheitskunst, dem Kulte fernestehend, ging sie ihre eigenen Wege.

Neue Forderungen aber traten gegen das Ende des Jahrhunderts an den Bildhauer heran. Die Kirchen waren vollendet oder doch unter Dach, wenn auch die Türme noch nicht ihr Haupt gen Himmel reckten. Die prachtvollen Hüllen harrten des inneren Schmuckes und der Stiftersinn der Bürger konnte sich nicht genug tun, die weiten Hallen mit Kostbarkeiten jeder Art zu füllen. Ein ungeahnter Aufschwung der Bildhauerkunst begann. Mit Meißel und Schnitzmesser schmückten die Meister mit einer Schar von Gesellen Altäre, Sakramentshäuschen, Kanzeln, Taufsteine und Chorgestühle, die oft überreich mit Figuren und Reliefs, Ornamenten und Drolerien übergossen wurden. Ein Heer von Aposteln und Heiligen belebte Pfeiler und Wände. Die ganze Liebe des Künstlers galt dem Altar; sein Schrein blieb in Schwaben immer dem Bildschnitzer überlassen, der ihn entweder mit dem Drei- oder Fünfklang der Einzelfiguren oder mit einem figurenreichen Relief füllte. Den nüchternen Holzton niederrheinischer und norddeutscher Altäre liebte der Schwabe nicht. Stets war die Wirkung durch farbige Fassung gesteigert und reiche Vergoldung durchbrach das Schummerlicht, in das die bunten Glasfenster

den Chor tauchten. Im frühen 16. Jahrhundert waren die Kirchen schon übervoll von Werken des Schnitzers und Steinmetzen und noch heute ist es eine unübersehbare Fülle von Schätzen, die feindliche Jahrhunderte überdauert haben. Wenn auch Barock und Rokoko das altväterliche Altarwerk bespöttelten und leichten Sinnes aus ihren lichten Hallen verbannten, das gute Einzelkunstwerk tat es ihnen doch oft wieder an, und es mußte nicht immer gerade ein Gnadenbild sein, manch kunstreiche Madonnenfigur oder ein Heiliger findet im reichen Muschelwerkrahmen eine Behausung, die ihm wohl ansteht.

Freilich, für Mittelmäßigkeit, an der jede Zeit, auch die Spätgotik, überreich war, kannte das 18. Jahrhundert kein Erbarmen, schonungslos mußte sie verschwinden. So kommt es auch, daß uns meist nur die besten Werke, die zeitlos in ihrer echten Schönheit jeden, der Kunst im Herzen empfindet, in ihren Bann schlugen, sich in unsere Zeit herüberretten konnten. All das, was uns erhalten blieb, zeigt fast lückenlos nach allen Seiten hin die Art und die Entwicklung der schwäbischen Skulptur um die Wende des 15. Jahrhunderts.

Des schwäbischen Stammes angeborene Wesensart ist ruhiges, gleichmäßiges Temperament, Gelassenheit und die Scheu, innere Bewegung allzusehr nach außen zu zeigen. Trotz seiner lyrischen Ader steht er fest und unbeugsam im Leben, zäh festhaltend an seiner Stammesart, die er nie verleugnen kann. All diese Eigenschaften finden wir wieder an den Werken seiner Kunst. Nie läßt er, wie der Altbayer, seinem Temperament die Zügel schießen. Seine Heiligen sind gesetzte Bürger mit gemütlichen, gemessenen Bewegungen. Wenn auch das Gewand manchmal wild um die Gestalten zu rauschen scheint, der Körper selbst läßt sich nicht aus seiner versunkenen Andacht bringen. Von der leidenschaftlich dramatischen Art des Altbayern, dem bis in die Fingerspitzen und Haarlocken, in den äußersten Gewandwirbeln wildestes Leben pulsiert, ist der Schwabe ebensoweit entfernt, wie von dem Posieren, das die Franken lieben, deren klassizistische Eleganz ihm nicht liegt. Die schwäbischen Heiligen sind ein gesundes Geschlecht mit vollen Wangen und hohen Stirnen, fern von der hektischen Schmalheit des Franken. Alle gehören sie dem behäbigen Bürgerstande an, die heiligen Mädchen und Frauen stehen wohlgewandet und schön frisiert da, wie sie nach der Sonntagsmesse von dem Dome kommen und sich bewundern lassen. Auf manchem Gesichtchen einer heiligen Barbara oder Magdalena blitzt noch der Schalk des Modells. Die heiligen Männer sind gesetzte, behäbige Bürger und nirgends in der deutschen Kunst begegnen uns so viele wohlbeleibte Männer mit vollen, glatten Gesichtern und blanken Köpfen wie gerade in Schwaben um das Jahr 1500. Dramatisches Geschehen zu formen gelingt nur selten, den Menschen im höchsten Affekt zu geben, fast nie. Kaum einmal fällt die schmerzgekrümmte Gestalt eines hl. Sebastians, der im letzten Krampfe aufstöhnt, wie etwas Fremdes aus der Reihe der ruhig ihre Leiden tragenden anderen Heiligen. Dem Jesuskind im Arm der Mutter läßt der schwäbische Künstler große Freiheit; seine junge Verwandtschaft auf den vielen Sippenreliefs und die ganze Schar der kleinen Engelchen, die sich dienstfertig mit dem Gewand der Himmelsmutter zu schaffen

machen, sie alle halten sich nicht an die künstlerische Etikette. Wenn die Erwachsenen ernst und würdig ihre Rolle spielen, tobt die kleine Schar dazwischen, klettert im kurzen Röckchen oder gar in fröhlicher Nacktheit der Mutter auf den Schoß und lärmen mit Pauken und Trompeten in die heilige Stille. Das Kind bleibt auch in der Kunst ganz Kind, man verlangt von ihm nicht die gemessene Feierlichkeit des Erwachsenen. Wenn dann das Kind den Heiligen zu spielen hat, wie der kleine St. Veit, dann guckt es dem großen Heiligen drollig seine ernste Haltung ab und spielt seine Rolle fast ebensogut. Freude und Schmerz werden möglichst gedämpft zum Ausdruck gebracht; es ist vielleicht ein Mangel, daß der Schwabe selten versucht, stärkere Kontraste einander gegenüberzustellen. Auf und in den Schreinen, in den Reliefs der Flügelaltäre zeigt jede Figur sich unbekümmert um die andere; es ist nur ein geruhsames Nebeneinanderstehen und -sitzen ohne inneren Kontakt. Es liegt dem Künstler auch gänzlich ferne, es nur zu versuchen, so sehr ist er noch beherrscht vom alten gotischen Ideal.

Der Ulmer ist ein anderer als der Augsburger und wenn im 16. Jahrhundert mancher Ulmer Meister nach dem großzügigen Augsburg hinüberzog, seine alte Heimat konnte er nur schwer vergessen. Soviel Gemeinsames die Schwaben bindet und scharf vom Nachbarn scheidet, es geht doch jede Stadt und jede Werkstatt wieder ihre eigenen Wege. So teilte sich Schwaben um 1500 in mehrere fest umrissene Provinzen: Ulm mit dem nördlichen Oberschwaben, Unterschwaben, das Land jenseits der Alb, das Bodenseegebiet, das Allgäu und Augsburg mit seiner weiteren Umgebung. In jedem dieser Landesteile war dann wieder jede Stadt ein neues künstlerisches Zentrum. Im großen einte sie alle gemeinsame Stammesart, der einzelne aber ging im Äußerlichen seine eigenen Wege.

Der Ulmer ist der Konservativste unter den Schwaben, er hält am längsten an der einmal errungenen Formgebung fest. Die neue Art der Renaissance verwendet er lange nur äußerlich und auch hier nur im Ornament. Seine Gestalten sind schlank, die Falten ihrer Gewänder nie allzu tief und lebhaft, die Bewegung des Körpers ist auf das kleinste Maß beschränkt und der fast gänzliche Mangel an Affekt würde die ganze Ulmer-Kunst leer und hölzern erscheinen lassen, wenn nicht durch die Gesichter ein glutvoll frommes Innenleben leuchten würde, das jeden in seinen Bann zwingt. Der lebendige Kopf auf teilnahmslos schönem, wohlgewandetem Körper ist Ulmer Art. Darum gelingt auch die Büste an den Wangen des Chorgestühls am besten, weil hier der Kopf allein wirken darf. Leichteren Aufbau lieben die benachbarten Biberacher Meister, die an Eleganz und Fortschrittlichkeit die Ulmer übertreffen. Daß aber Biberach die Heimat des modischen Stiles der parallelen Falten wäre, ist von der Hand zu weisen, diese Art ist ein echtes Kind des Allgäues.

Starke Unterschiede trennen Ulm von der niederschwäbischen Art. Die entweder untersetzten oder übermäßig schlanken Gestalten in den niederschwäbischen Altären mit dem ausgesprochenen Hang zum extremen Individualismus der Köpfe, das oft in ein Karikieren übergeht, liegt dem Ulmer ferne. Überlegen sind einzelne Meister, wie Christoph von Urach, dessen Schreine in ihrer warmblütigen Darstellung des Gescheh-

nisses jeden Ulmer weit in Schatten stellen. An den Randgebieten beeinflußt fränkische Formgebung, die mehr auf äußere Eleganz geht, den Schwaben nicht gerade günstig. Er bleibt dann in einem verwaschenen Formalismus stecken, der nicht mehr die Innigkeit des Stammes erreicht, ohne das Gute des Nachbarn zu besitzen.

Ganz anders machen sich die fremden Einflüsse am Bodensee bemerkbar. Hier vermählt sich das leichte Wesen des Oberrheins aufs glücklichste mit der etwas herberen schwäbischen Art. Die Faltengebung wird lockerer, das Gewand läßt dem Körper mehr Bewegungsfreiheit, die Figuren des Schreins bewegen sich bei aller Rücksicht auf den alten Zwang der Anordnung viel selbständiger. Das breite Oval des Gesichtes, das der Ulmer liebt, wird länglicher, die Köpfe sind individueller und feiner und im Pathos eindringlicher. Aus der Kunst am Bodensee spricht ganz das Wesen des leicht beweglichen Seeschwaben, in dessen lebenslustigen Städten immer, besonders im Mittelalter, internationales Leben und Großzügigkeit zu Hause war. Die Atmosphäre des Konstanzer Konzils wirkte noch Jahrhunderte nach. Der Rhein war das Band, das oberrheinische und niederdeutsche Kunst und Künstler zum Bodensee führte, wo sie sogar, wie in Konstanz, die heimische wandelten. Ebenso zog der Schwabe den Rhein hinunter und brachte nach Köln seine schwäbische Art. Seine Kunst wurde so durch eine kultiviertere, wenn auch nicht höhere fremde befruchtet. Trotzdem spürt man immer, daß Hans Multscher und der Meister der Eriskircher Figuren hier bodenständig sind und der Kern ihrer Art steckt, wenn auch weiter entwickelt, immer noch in jedem echten Bildhauer am Bodensee.

Der Höhepunkt der spätgotischen Skulptur in Schwaben liegt aber weder in Ulm noch am Bodensee. An Rassigkeit, lebendiger Darstellung und stärkster Beherrschung der Form übertrifft sie der Allgäuer. Ein sprudelndes Temperament, oft in rauher Schale, so recht zum rauhen gutturalen Dialekt des Allgäuers passend, eine leichte, jeder Inspiration folgende Hand sowie die Originalität der Darstellung zeichnen ihn fast in all seinen Werken aus. Wie allen, deren Heimat die Berge sind, ist ihm Formensinn angeboren und wenn auch seine Gestalten manchmal wie mit dem Beil aus dem Block gehauen oder in krauser, eigenbrötlerischer Art in Ton geknetet scheinen, nie überschreitet er die Grenzen wahrer Kunst. Ein frischer, renaissancemäßiger Geist weht durch einen Teil der Allgäuer Bildnerkunst. Eine neue Art, die Falten parallel zueinander zu führen, mehr eine Modeerscheinung als ein neuer Stil, fand hier begeisterte Aufnahme, wenn das Allgäu nicht überhaupt seine Wiege ist. Die neue Art schien fast die Brücke zur Renaissance zu werden; und doch steckt gerade in diesen, den Körper oft willkürlich überschneidenden Falten noch sehr viel innere Gotik. Das neue Wesen ist nicht anders einzuschätzen als der Stil der knitterigen Falten des anderen Schwaben, es ist nur eine andere Schale für den gleichen Kern. Es sind die letzten und reifsten Früchte der scheidenden Gotik, die uns diese Meister aus Memmingen, Kaufbeuren, Mindelheim und Ottobeuren, oder wo sie sonst ihre Werkstatt hatten, hinterlassen haben. Die letzten Schritte zur Renaissance konnten nur wenige tun, denn der Bauernkrieg und die neue Zeit vernichteten die Kunst nirgends rascher als im Allgäu.

Augsburg, am Ende des 15. Jahrhunderts eine der mächtigsten Städte des Reiches, durch Beziehungen jeder Art mit der ganzen Welt verbunden, war so recht der Ort, die gotische Kunst in die Renaissanceformen umzuprägen. Der Augsburger war nicht konservativ wie der Ulmer. Vor 1500 war die künstlerische Tätigkeit geringer als in Ulm, erst nach dieser Zeit begann der große Aufschwung. Die Stadt, in der Kaiser Max so oft und gerne weilte, die Stadt der Reichstage und nicht zum wenigsten die Stadt der Fugger, der reichsten Leute der Welt, mußte notwendig der Mittelpunkt für einen großen Kunstbetrieb werden. Die Augsburger Meister arbeiteten daher besonders für den Export, das mag viele auswärtige Künstler angezogen haben und so kommt es, daß Augsburg allmählich Ulm, das am Anfang des Jahrhunderts noch führend war in der schwäbischen Kunst, zur Seite drängte. Die kleinen Schulunterschiede der von außen Zugezogenen verwischten sich bald. Die fremden Künstler paßten sich rasch den weltstädtischen Bedürfnissen und Forderungen an. Der Humanismus brachte ihn der Antike näher, die Werke der italienischen Renaissance wurden ihm durch die reisenden Augsburger wohl bekannt. Alles half mit, die alte Gotik schnell zu verdrängen. Ohne heftigen inneren Kampf ging es jedoch nicht ab. Der Künstler, noch tief verankert im alten Wesen und Handwerksgebrauch, aufgewachsen in der Formgebung der Spätgotik, nahm das Neue vorerst nur als etwas Äußerliches, gerade Modernes. Erst langsam geht die neue Art ganz ins Blut über und zur äußeren Form tritt die innere bildende Seele. Aber es fehlten jetzt die großen Aufgaben der Gotik, kleine Täfelchen mit pikanten Darstellungen aus der Antike oder dem Alten Testament, Schmuck für das Haus des reichen Kaufherrn, elegante Grabsteine für Gelehrte und Bürger traten an die Stelle der großen Altarbauten. Die bürgerliche Kleinplastik, die Kunst des Medailleurs lösten die kirchliche Kunst ab. Nur Augsburg konnte die alte Kunst in das neue Wesen umformen, im übrigen Schwaben nahm alles ein jähes Ende.

Die Zahl der uns bekannten Meister ist groß und viele von ihnen haben guten Klang in der deutschen Kunst, wenn auch ihre Namen erst die jüngste Zeit ans Licht gebracht hat. Vieler großen Künstler Namen aber liegen noch im Dunkel. Im Grunde ist auch hier der Name Schall und Rauch und das große Kunstwerk bedarf keiner, oft nur ein Wort bedeutender Etikette, um zum Herzen zu sprechen. Sie alle sichern der gotischen Skulptur Schwabens einen ersten Platz in der Kunst der übrigen deutschen Stämme, obwohl keine überragende Künstlerpersönlichkeit, wie sie Franken in Riemenschneider, Veit Stoß und Peter Vischer, Altbayern in Hans Leinberger und Grasser besitzt, als Repräsentant der Stammeskunst gelten könnte. Sich gleich in Kunst und Erfahrung steht in jedem Landesgebiet eine Anzahl von Meistern vor uns, von denen jeder ein Großer ist, aber keiner die anderen so überragt, daß die Nachbarn in seinem Schatten stehen würden. Die Stammesart bindet jeden so fest, daß er über die andern hinweg den Griff zum Höchsten nicht machen darf. Seine Kunst hat es auch nicht nötig, die Größe dieser Meister liegt auf ganz anderem Gebiete und für dämonisch wilde Genialität war Schwaben nie ein Nährboden.

Die erste greifbare Persönlichkeit, die gleichsam als Mittler zwischen der schwin-

denden Zeit des weichen Stils und der mit Macht hereinbrechenden neuen Kunst steht, ist Hans Multscher aus Reichenhofen. Keiner der Späteren erreichte das schwäbische Kunstideal in solcher Reinheit wie er. In all seinen Werken glüht die Mystik des 14. Jahrhunderts weiter. Trotzdem er in Ulm lebte und wirkte, blieb er doch immer noch der Sohn des Bodensees.

Ein echter Ulmer dagegen ist Jörg Syrlin der Ältere. Ganz anders geartet als Multscher hat er wenig Zusammenhänge mehr mit der vorhergehenden Zeit. Sein Hauptwerk, das Ulmer Chorgestühl, zeigt, wie klar der Meister das neue Zeitwollen verstanden hatte; aufs glücklichste paarte sich bei ihm mit dem ruhigen schwäbischen Temperament ein kerngesunder Naturalismus, den eine fast auf das Klassische zielende Formenabrundung zurückdämmt.

Die Entwicklung vom Vater auf den Sohn gibt ein Bild von der Formwandlung der folgenden Zeit. Man kann diese Weiterentwicklung kurz bezeichnen als Übergang vom Typischen zum Speziellen, von der Charakteristik im allgemeinen zum detaillierten Naturalismus, von der abgewogenen Komposition zum kleinteiligen, in Einzelzüge aufgelösten Bild. Mit dem jüngeren Syrlin stehen auf gleicher Stufe Christoph Langeisen und die übrigen, Syrlin nahestehenden, dem Namen nach noch unbekannten Ulmer Meister.

Als Großer ragt der Schöpfer des Blaubeurer Hochaltars aus der Schar der Ulmer hervor. Die majestätische Hoheit seiner Madonnenfiguren, die schlichte geradlinige Fülle seines Faltenwurfes, die edle vertiefte Zurückhaltung des Ausdrucks stellen ihn mit seinen mächtigen, monumental erfaßten Heiligenfiguren weit über die andern Ulmer des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Bei den übrigen Zeitgenossen, besonders bei Daniel Mauch, dem Meister der Biberacher Sippe, und Christoph von Urach wird die Hoheit der Auffassung abgeschwächt und die liebenswürdige Einzelheit bekommt das Übergewicht. Genrehafte Motive im Aufbau der Gruppe, die Drastik der Handlung und das Beiwerk der amüsanten Nebensächlichkeiten durchranken die ernste Heiligkeit der Schnitzwerke. Es ist bezeichnend für die Zeit, daß die Putten mit ihren lustigen Scherzen eine wichtige Rolle spielen, fast wie im Rokoko. Nur bei den Bodenseemeistern bleibt die kühle Reserviertheit der älteren Meister und die Altäre mit ihren isolierten Figuren behalten den Charakter des reinen Andachtsbildes der älteren Zeit, in denen die Handlung auf ein Minimum beschränkt wird.

Bei den Allgäuer Meistern vereinigt sich die pathetische Erzählung mit einer Vorliebe für aufgelöste, um ihrer selbst willen bestehende Form. Den Naturalismus von einer mächtigen Schlagkraft des Ausdrucks zwingt eine artistische Eigenwilligkeit der Formgebung. Ein krauses Netz von Linien und Kurven bändigt die parallelen Falten der Draperien, die Strähnen der Haare und selbst die Formen der Umgebung zu einem einheitlich durchlaufenden Rhythmus. Nur die Eigenwilligkeit eines schöpferischen Meisters von gewaltsamer Energie konnte bei der Geburt Christi des Meisters von Ottobeuren, die Formen des Lebendigen in allgemeines Wogen und Weben auflösen. Bei anderen Allgäuern kommt zu dieser Gewaltsamkeit des Äußeren eine gewisse bürgerliche Lebensfreudigkeit und Eleganz.

Von den Augsburgern bleibt Hans Beierlein tief im Wesen der Gotik stecken. Die mit vielen Einzelheiten verbrämte Erzählung, der altertümliche Reliefstil, der nach Art der Miniatoren mit übereinander gebauten Gruppen und Figuren die Fläche füllt, das unverbundene Nebeneinander der Figuren, von denen jede durch eine scharf erfaßte Charakteristik als Einzelindividuum betont ist, stellen ihn in scharfen Gegensatz zu den fast gleichzeitigen Meistern, bei denen die Renaissance nicht nur in der äußerlichen Form eindringt, bei denen sie bald auch den Bildaufbau und den inneren Charakter der Figuren umformt. In den Werken der beiden Daucher ist alles Gotische, das Ornament, die Architektur im Aufbau schon verschwunden, wenn auch der gotische Formgedanke bei den oft äußerlich übernommenen, unverstanden verwerteten und nach ganz persönlichem Geschmack angebrachten Renaissancemotiven noch durchklingt. Die Figuren erhalten etwas von klassischer Abgewogenheit und Ruhe, die Bewegungen werden gemäßigter, der Ausdruck gedämpfter. Die Gewandung ist durch eine verallgemeinernde, fast antikisierende Stilisierung über das Niveau des Menschlichen im gotischen Sinne hinaus ins Idealistische gesteigert. Der gotische Naturalismus kommt in den Nebensächlichkeiten, in den reizvollen Engelgruppen und den drallen Putten zum Ausdruck; die Freude an der Fülle der Gestaltung wagt sich in den überladenen Reliefs hervor. Das Andachtsbild im Sinne der Gotik verschwindet, die kirchliche Kunst wird mit profanen Elementen nach Vorbild der klassischen Renaissance durchsetzt, die drastische Handlung der ausgehenden Spätgotik weicht dem ruhigen Existenzbild der italienischen Renaissance. Trotzdem bleibt es bei einer äußerlichen Annäherung an das Ideal des internationalen Zeitstils und in der krausen Überfülle des Formenaufbaus in der individuellen Ungebundenheit der einzelnen Figur kommt der gotische Schnörkel zum Vorschein. Mehr als Daucher ist Loy Hering im Kirchlichen und damit in der gotischen Tradition verankert. Wo er antiken Stoffen nachgeht, macht er Anleihen bei gleichzeitigen Malern der deutschen Renaissance. Seine Stärke ist die ruhige, mit überlegenen Mitteln in eine überladene Umgebung hinein komponierte Einzelfigur. Ein Repräsentationsbild, wie die Figur des heiligen Willibald in Eichstätt vereinigt die Vorzüge einer verallgemeinernden Charakteristik mit einer vertieften Innerlichkeit, die als Erbe der Gotik geblieben ist.

Es war die bilder- und kunstfeindliche Zeit, die um die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts die blühende Kunsttätigkeit in Schwaben auf ihrer Höhe knickte. Wie ein Taumel ergriff der Geist der Bilderstürmerei den ruhigen Bürger, die Pracht der Kirchen sank unter den Beilschlägen der Sektierer, ja selbst Künstler zerschmetterten mit eigener Hand ihre Werke. Für den Bildhauer muß es eine unendlich traurige Zeit gewesen sein. Der Maler wandte sich der Bildnismalerei zu und paßte sich leicht den bürgerlichen Wünschen an. Der Bildhauer, viel tiefer in der alten Zeit wurzelnd, konnte seine Werkstätte, die fast nur von der Kirche gelebt hatte, schwer umstellen. Nur noch die Grabplastik fristete ein bescheidenes Dasein und ein paar Kleinmeister führten die alte Handwerkstradition weiter. Die Gotik war tot und mit ihr die Kunst. Erst das späte 16. Jahrhundert brachte neue Schößlinge am morschen Stamme und im 17. und 18. Jahrhundert feierte die Kunst in Schwaben eine neue fröhliche Auferstehung.

1. Hans Multscher, St. Magdalena (Teilansicht).
Rottweil, Lorenzkapelle.

2. Hans Multscher, Mutter Gottes.
München, Privatbesitz.

3. Hans Multscher, Christus auf dem Palmesel.
Wettenhausen, Klosterkirche.

4. Schwäbischer Meister, Broncedenkmal des Grafen Jörg von Waldburg. Waldsee, Pfarrkirche.

5. Schwäbischer Meister, Broncedenkmal des Grafen Jörg von Waldburg (Teilansicht). Waldsee, Pfarrkirche.

6. Jörg Syrlin der Ältere, Auferstehungschristus.
Ulm, Münster.

7. Jörg Syrlin der Ältere, Hanna, Relief am Chorgestühl.
Ulm, Münster.

8. Ulmer Meister, Mutter Gottes.
Ulm, Gewerbemuseum.

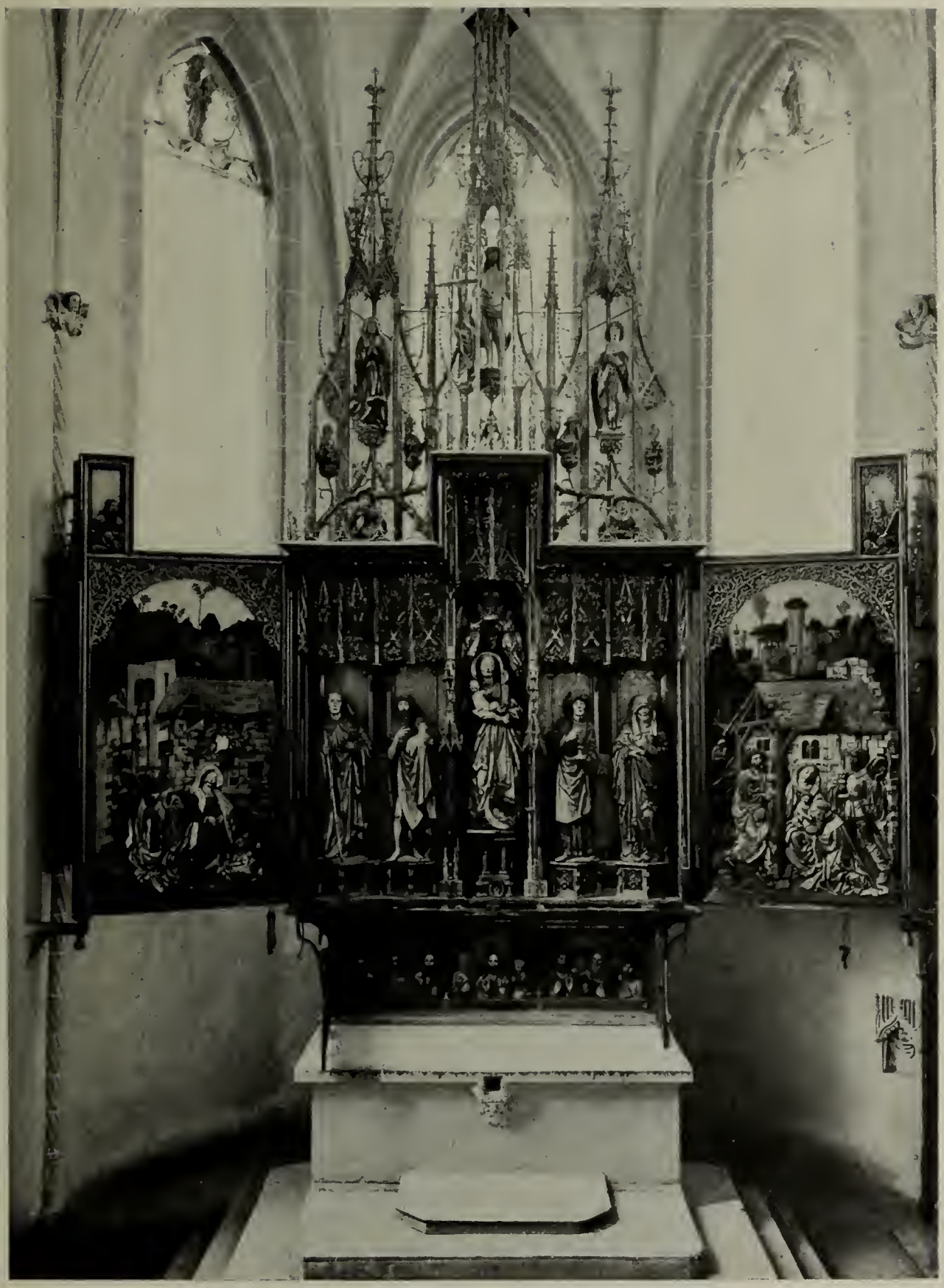
9. Ulmer Meister, Mutter Gottes.
Ulm, Gewerbemuseum.

10. Jörg Syrlin der Jüngere, Mutter Gottes.
Bingen, Pfarrkirche.

11. Jörg Syrlin der Jüngere, Beweinung Christi.
Stuttgart, Altertümersammlung.

12. Christoph Langeisen, Gefangennahme Christi.
Stuttgart, Altertümersammlung.

13. Christoph Langeisen, Holzstandbild des Stephan von Gundelfingen.
Neufra, a. D. Pfarrkirche.



14. Meister des Blaubeurer Hochaltars, Hochaltar.
Blaubeuren, Klosterkirche.

15. Meister des Blaubeurer Hochaltars, Schutzmantelmadonna.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

16. Meister des Blaubeurer Hochaltars, Mutter Gottes.
Augsburg, Maximiliansmuseum.

17. Ulmer Meister, Krönung Mariae.
Kempten, Besitzer Hermann Huber.

18. Ulmer Meister, Schrein des Schongaueraltärchens.
Ulm, Münstersakristei.

19. Daniel Mauch, Heilige Sippe (Teilansicht).
München, Nationalmuseum.

20. Daniel Mauch, Sippenaltar.
Bieselbach, Kapelle.

21. Daniel Mauch, St. Katharina.
München, Nationalmuseum.

22. Daniel Mauch, St. Katharina.
München, Nationalmuseum.

23. Ulmer Meister, St. Jakobus.
Rottweil, Lorenzkapelle.

24. Ulmer Meister, St. Barbara (Teilansicht).
Rottweil, Lorenzkapelle.

25. Ulmer Meister, St. Maria Magdalena (Teilansicht).
Stuttgart, Altertümersammlung.

26. Martin Schaffner, Krönung Mariae.
Wettenhausen, Klosterkirche.

27. Martin Schaffner, Schrein des Hutzaltars.
Ulm, Münster.

28. Ulmer Meister, Schrein des Thalheimer Altars.
Stuttgart, Altertümersammlung.

29. Ulmer Meister, Barbaraaltar.
Ulm, Münster.

30. Ulmer Meister, Drei heilige Mädchen.
München, Sammlung Oertel.

31. Jörg Kendel, Schrein des Seewieser Altars.
Zürich, Landesmuseum.

32. Meister der Biberacher Sippe, Heilige Sippe.
Rottweil, Lorenzkapelle.

33. Meister der Biberacher Sippe, Mutter Gottes mit Engeln.
Berlin, Sammlung Bennoit Oppenheim.

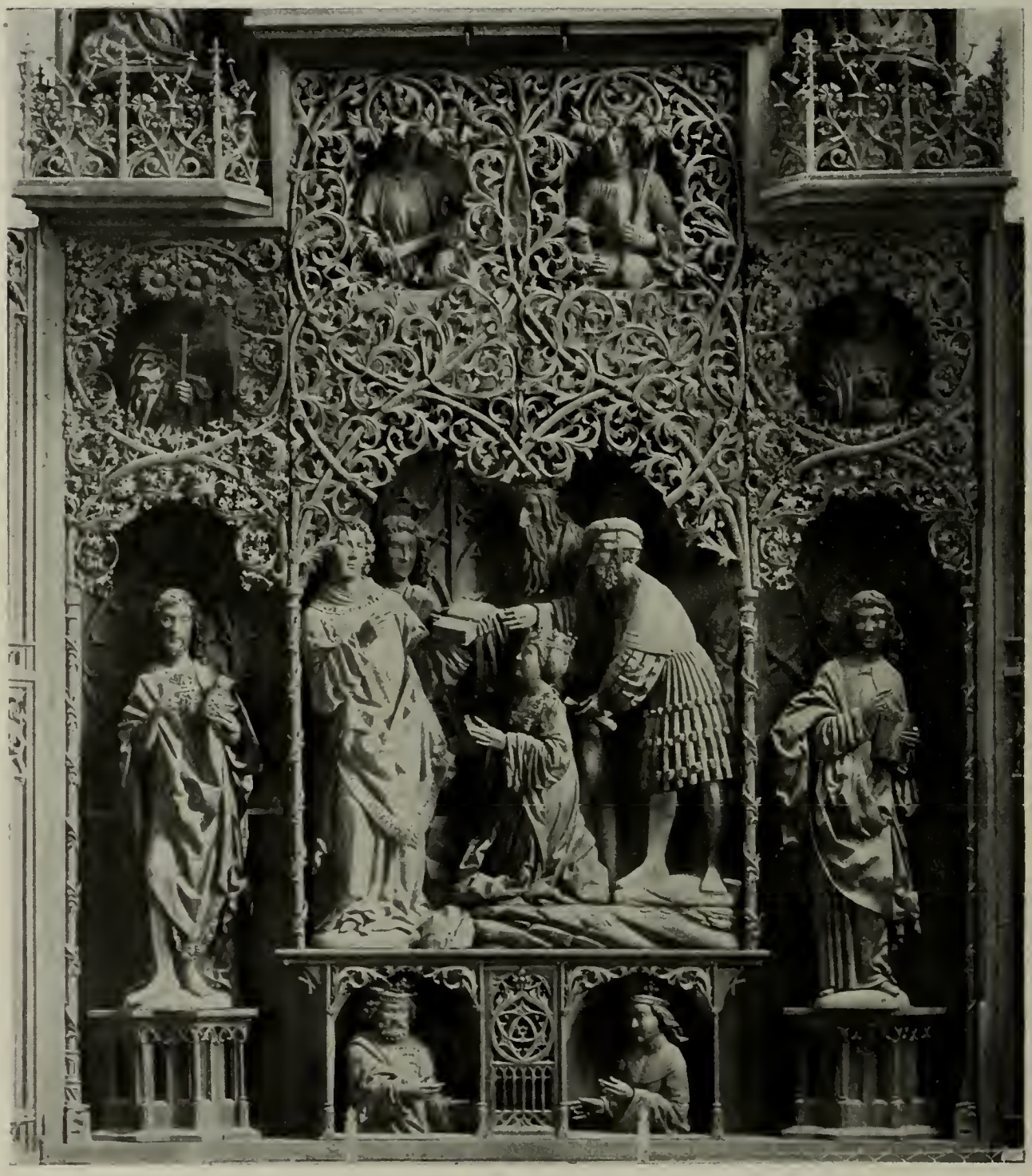
34. Oberschwäbischer Meister, Christus mit den vierzehn Nothelfern.
Munderkingen, Pfarrkirche.

35. Meister des Mengener Ölbergs, Tonmadonna. Mengen, Pfarrkirche.

36. Oberschwäbischer Meister, St. Sebastian. Ravensburg, Sammlung Schnell.

57. Hans Seyfer, Kreuzigungsgruppe.
Stuttgart, Leonhardskirche.

38. Hans Seyfer, Schrein des Hochaltars.
Heilbronn, Kilianskirche.



39. Christoph von Urach, Schrein des Hochaltars.
Besigheim, Stadtkirche.

40. Christoph von Urach, Marter des heiligen Veit.
Ehingen, Pfarrkirche.

41. Niederschwäbischer Meister, Marter der 11 000 Jungfrauen.
Stuttgart, Altertümersammlung.

42. Nördlinger Meister, Schrein des Hochaltars.
Bopfingen, Pfarrkirche.

43. Niederschwäbischer Meister, Pietas.
Stuttgart, Altertümerssammlung.

44. Reutlinger Meister, Taufstein.
Reutlingen, Marienkirche.

45. Meister aus der Bodenseegegend, Mutter Gottes.
Rottweil, Lorenzkapelle.

46. Meister aus der Bodenseegegend,
Grabstein eines Grafen von Lupfen. Engen, Pfarrkirche.

47. Friedrich Schramm, Schutzmantelmadonna.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

48. Ravensburger Meister, St. Georg.
Wien, Sammlung Figdor.

49. Ravensburger Meister, St. Gallus.
Rottweil, Lorenzkapelle.

50. Ravensburger Meister, Mutter Gottes.
Weissenau, Klosterkirche.

51. Jakob Ruß, Schrein des Hochaltars.
Chur, Dom.

52. Meister aus der Bodenseegegend, Kreuzauffindung.
Rottweil, Lorenzkapelle.

53. Meister aus der Bodenseegegend, Schrein des Verkündigungsaltars.
Meersburg, Pfarrkirche.

54. Meister aus der Bodenseegegend, Tod Mariae (Teilansicht).
Karlsruhe, Museum.

55. Meister aus der Bodenseegegend, Bronzekruzifix.
Salem, Münster.

56./57. Heinrich Yselin, Geselle und Prophet.
München, Nationalmuseum.

58. Jvo Strigel, Hochaltar aus Maria Calanka. Basel, Kunstsammlung.

59. Jvo Strigel, Georgsaltar. Albions in Tirol, Kirche.

60. Jakob Schick, Hochaltar (Teilaufnahme).
Maria Rain bei Nesselwang, Pfarrkirche.

61. Hans Dapratzhauser, Wangen des Chorgestühls.
Memmingen, Martinskirche.

62. Jörg Lederer, Krönung Mariae.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

63. Jörg Lederer, St. Johannes und Anna Selbdritt.
Kaufbeuren, Blasiuskapelle.

64. Meister der Mindelheimer Sippe, Heilige Sippe.
Mindelheim, Liebfrauenkapelle.

65. Meister der Mindelheimer Sippe, Grabstein der Apollonia von Montfort. Neufra, Pfarrkirche,

66. Meister der Mindelheimer Sippe, St. Zosimus und Barbara.
Nürnberg, Germanisches Museum.

67. Meister der Mindelheimer Sippe, St. Gereon und Katharina.
Nürnberg, Germanisches Museum.

68. Füssener Meister, St. Magnus.
München, Nationalmuseum.

69. Allgäuer Meister, St. Nikolaus.
München, Sammlung Hubert Wilm.

70. Füssener Meister, Mutter Gottes, St. Sylvester und St. Anna.
München, Nationalmuseum.

71/72. Meister von Ottobeuren, Reliefs der Verkündigung und Geburt Christi.
Ottobeuren. Klostermuseum.

73. Meister von Ottobeuren, Geburt Christi.
Oberkammlach, Pfarrkirche.

74. Meister von Ottobeuren, Anbetung der Heiligen Drei Könige.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

75. Meister von Ottobeuren, St. Christophorus.
München, Sammlung Örtel.

76. Memminger Meister, Empfangsscene.
München, Nationalmuseum.

77. Meister von Ottobeuren, Beweinung Christi.
München, Nationalmuseum.

78. Allgäuer Meister, St. Ottmar.
Augsburg, Kloster St. Stephan.

79. Günzburger Meister, Das Christkind lernt gehen.
München, Nationalmuseum.

80. Günzburger Meister, St. Sebastian.
Ravensburg, Sammlung Schnell.

81. Hans Beierlein, Grabmal des Bischofs Georg Altdorfer.
Landshut, Martinskirche.

82. Hans Beierlein, Grabmal des Bischofs Heinrich von Lichtenau.
Augsburg, Dom.

83. Augsburger Meister, Schlafende Jünger.
Augsburg, Maximiliansmuseum.

84. Augsburger Meister, Mutter Gottes.
Augsburg, Dom.

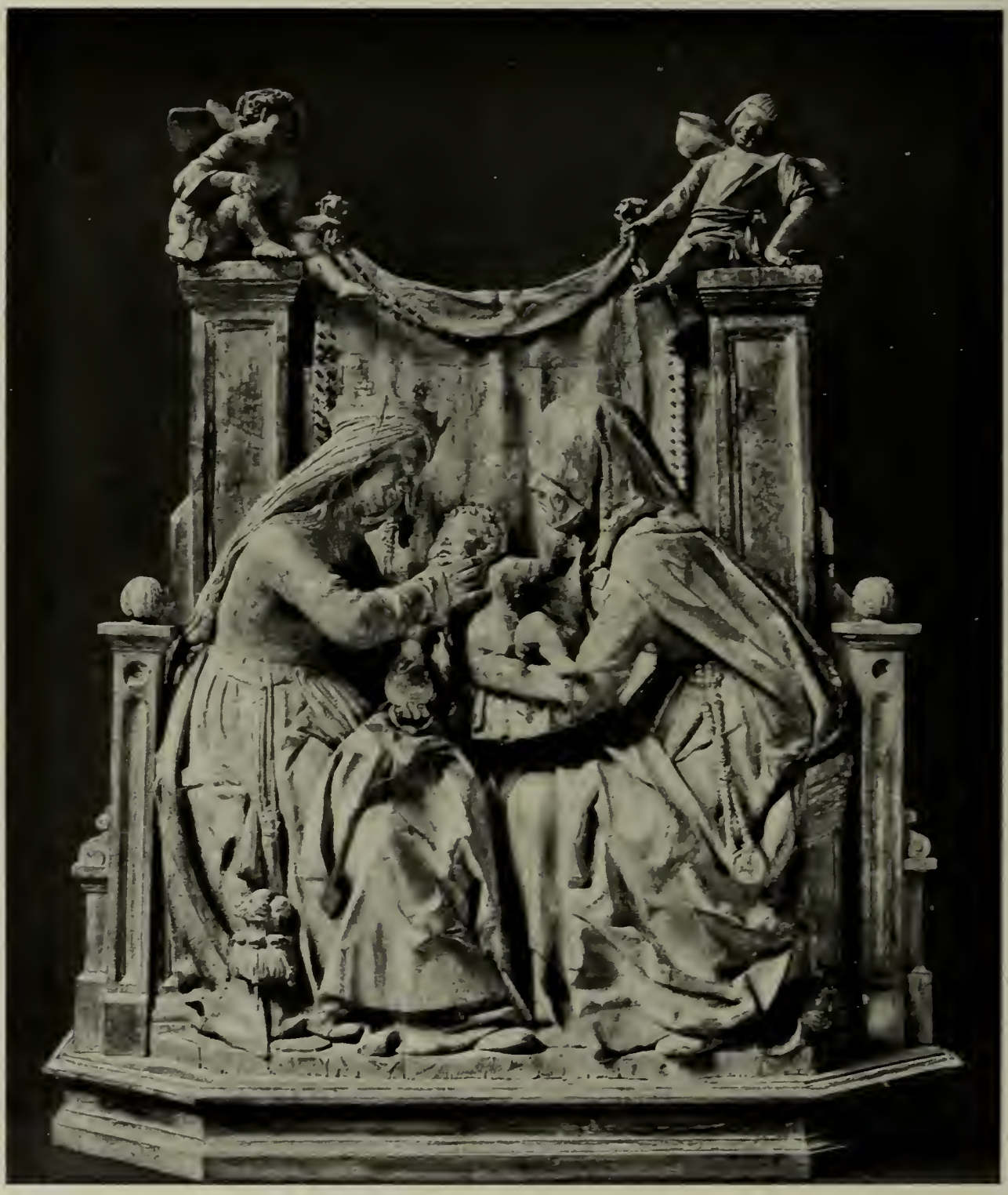
85. Augsburger Meister, St. Radegund.
Dillingen, Besitz Prof. Schröder.

86. Augsburger Meister, St. Felicitas.
Augsburg. Maximiliansmuseum.

87. Heinrich Hufnagl. Mutter Gottes.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

88. Augsburger Meister, St. Sebastian.
London, Privatbesitz.

89. Jörg Seld, Silberaltärchen.
München, Residenz, Reiche Kapelle.



90. Augsburger Meister, Anna Selbdritt.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

91. Meister des Mörlindenkmals, Grabstein des Abtes Conrad Mörlin.
Augsburg, Domkreuzgang.

92. Meister des Mörlindenkmals, Grabstein des Philipp von Stain. Jettingen, Pfarrkirche.

93. Meister des Mörlindenkmals, Grabmal des Adolf Occo.
Augsburg, Domkreuzgang.

94. Sebastian Loscher, St. Alexius.
Erbach, Schloß.

95. Ulrich Glurer, Wangenbekrönung.
Augsburg, Dom.

96. Jörg Muskat, Kaiser Maximilian I.
Wien, Hofmuseum.

97. Adolf Daucher, Steinaltar.
Annaberg, Pfarrkirche.

98./99. Adolf Daucher, Chorgestühlbüsten.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

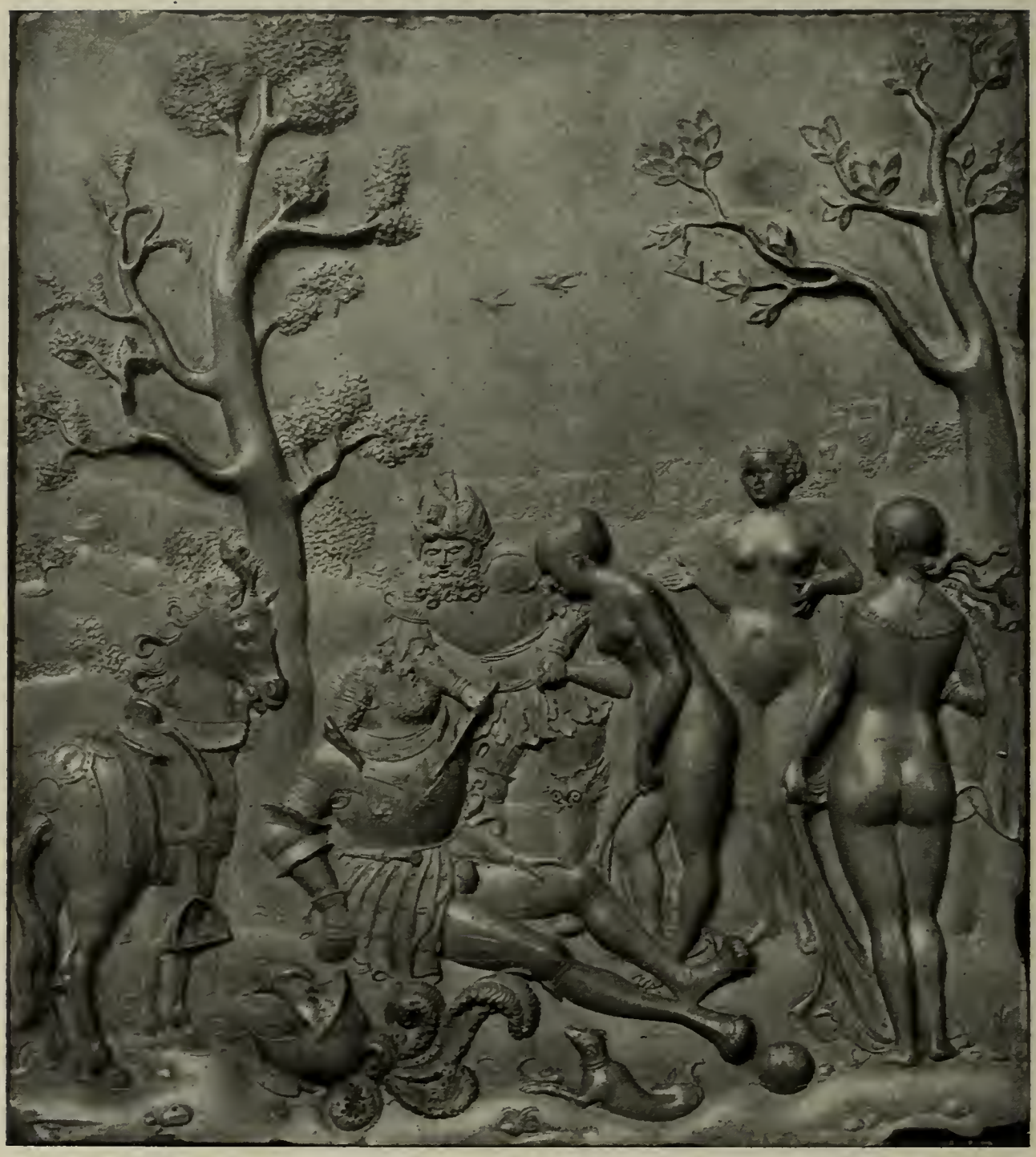
100. Adolf Daucher, Beweinung Christi.
Augsburg, Ulrichskirche.

101. Hans Daucher, Grabstein des Wolfgang Peißer.
Ingolstadt, Minoritenkirche.

102. Adolf Daucher, Putten.
München, Nationalmuseum.

103. Hans Daucher, Madonna in der Halle.
Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollerisches Museum.

104. Loy Hering, Denkmal des heiligen Willibald.
Eichstätt, Dom.



105. Werkstatt des Loy Hering, Urteil des Paris.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

107. Hans Schwarz, Mutter Gottes.
München, Nationalmuseum.

106. Loy Hering, Mutter Gottes.
München, Nationalmuseum.

108. Viktor Kaiser, Susanna im Bade.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Literatur.

Eine zusammenfassende Bearbeitung der gesamten mittelalterlichen Skulptur Schwabens fehlt bis jetzt. Immerhin ist kaum in einem Gebiet Deutschlands die gotische Bildnerkunst in Teilgebieten und Meistern so genau durchforscht, wie gerade in Schwaben. Aus der Fülle größerer Werke und kleinerer Aufsätze nennen wir die wichtigsten: Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben. 1907. — Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München 1910. — Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921. — Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Straßburg 1907. — Baum, Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911. (Die wichtigste zusammenfassende Arbeit über dieses Gebiet.) — Josephi, Die gotische Steinplastik. Augsburgs 1902. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band III, Süddeutschland. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Berlin 1921. — Die spezielle Literatur zu den einzelnen Abbildungen ist jeweils in den Anmerkungen unter den Nummern der Bilder angegeben. Über Kunstwerke in Kirchen und Museen geben die einschlägigen Inventare der verschiedenen Länder und die Kataloge der Museen Aufschluß.

Ulm und nördliches Oberschwaben.

1. Hans Multscher, geb. in Reichenhofen im Allgäu um 1400. Seit 1427 Bürger in Ulm. Gest. 1467 in Ulm. Sein erstes Werk, die 1433 errichtete Kargnische im Münster zu Ulm wurde leider im Bildersturm zerstört und ist nur noch in der Umrahmung erhalten. Vom 1437 beglaubigten Altar sind nur die Flügel erhalten, die plastische Ausstattung ist verschwunden. Des Meisters Hauptwerk, der 1458 vollendete Hochaltar von Sterzing, zeigt uns die ausgeprägte Persönlichkeit eines Bildhauers, der mit dem Alten gebrochen hat und neue Wege geht. Aufs engste mit den Sterzinger Figuren verwandt sind zwei Statuetten der hl. Barbara und Magdalena (Kopfdetail Fig. 1) aus Heiligkreuztal (in der Lorenzkapelle in Rottweil). Wie weit die Tätigkeit Multschers als Maler ging, ist noch nicht geklärt. — Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907. — Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, S. 6 ff.

2. Hans Multscher, Muttergottes, um 1450. Holz, ohne Fassung. München, Privatbesitz. Aus Heiligkreuztal stammend. Die Figur vertritt den öfters vorkommenden Typus der Multscherschen Madonnenfiguren aufs klarste. Ähnliche finden sich in Arnegg bei Blaubeuren, in der Pfarrkirche in Landsberg und in schon weiter fortgeschrittener Formgebung in der Pfarrkirche zu Illerdiessen.

3. Hans Multscher. Palmesel. Wettenhausen. Holz, mit alter Fassung. Die Klosterchronik von Wettenhausen meldet über ihn: „Item da man zählte 1456 am Freitag vor dem Palmtag, da ward gemacht der Esel und der Salvator darauf. Es schnitt ihn ein Meister zu Ulm, dem gab man zehn Gulden."

4.—5. Grabplatte des Grafen Jörg von Waldburg, gest. 1467, von seinen Zeitgenossen der „Jörg mit dem schönen Haar" genannt, ist das einzige Beispiel figuraler Bronzeplastik in Schwaben aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Die minutiös ausgeführte Platte, die alle Feinheiten und Möglichkeiten der Bronzetechnik ausschöpft, war die Deckplatte eines Hochgrabes aus Rotmarmor, das ehedem in der Mitte des Chors der Pfarrkirche in Waldsee stand. Trotz des anfänglich etwas fremden Eindrucks, die

das selten angewandte Material — helle Bronze — mit sich bringt, läßt sich das Werk ohne Mühe als in Oberschwaben bodenständig erkennen. Ein Blick auf das annähernd gleichzeitig entstandene Hochgrab des Grafen Johann zu Werdenberg, gest. 1465 in Trochtelfingen, und der Grabplatte des Sonnebergers in Scheer (um 1470) zeigt den engen Zusammenhang all dieser straffen, hageren, fast nervösen Rittersgestalten; bei allen herrscht die gleiche Freude am Detail in Rüstung und heraldischem Beiwerk. Die Bronzeteile des Waldburgepitaphs sind jetzt auf kräftigen Eichenbohlen versetzt, die langen und vornehmen Hände verlieren den Krampf, wenn der Ritter auf einer Tumba liegend gesehen wird. Wo das Werk entstand, ob in Ulm, was am nächsten läge, oder am Bodensee, läßt sich noch nicht entscheiden. Auf jeden Fall aber ist es oberschwäbisch.

6.—7. Jörg Syrlin der Ältere. Um 1430 in Ulm geboren. Erste bezeichnete Arbeit ein kleines Betpult von 1458 im Ulmer Gewerbemuseum. 1468 der Dreisitz im Ulmer Münster, als Probestück für das geplante Chorgestühl. In der Bekrönung des Dreisitzes die Figur des Auferstandenen (Fig. 6). 1469 begann der Meister sein Hauptwerk, das mächtige Chorgestühl im Ulmer Münster, das hervorragendste Werk dieser Art überhaupt. Nach drei Jahren war es fertiggestellt. Ein unerschöpflicher Reichtum an Büsten-Reliefs und Fratzenwerk strömt über die Rückwände und die Doppelreihen der Stollen, fromme Heiden und die Sibyllen schmücken in ernster Größe die Stuhlwangen, vom Dorsal blicken die Reliefbüsten der Vorfahren des Herrn, darunter Hanna, das Weib des Tobias (Fig. 7), Heilige und Apostel krönen die Giebelzwickel. Bescheiden überschaut vom Ende des Gestühls des Meisters und auch seiner Frau Porträtbüste das machtvolle Werk. Mit dem Fischkasten auf dem Rathausplatz, einer Brunnenanlage mit Mittelsäule, die als figürlichen Schmuck in ihren Nischen drei geharnischte Wappenträger hat, schließt 1482 der Kreis seiner beglaubigten Arbeiten. — Stadler, Jörg Syrlin der Ältere und seine Schule, Straßburg 1907. — Baum, Die Ulmer Plastik, S. 15 ff.

8. Ulmer Meister. Muttergottes. Im Gewerbemuseum Ulm. Büstenrelief um 1470. Holz mit barocker Goldfassung.

9. Ulmer Meister. Muttergottes. Um 1480. Aus der Wengenkirche in Ulm (jetzt Ulm, Gewerbemuseum). Alte Fassung. Dem älteren Syrlin nahestehend.

10.—11. Jörg Syrlin der Jüngere, wohl 1455 geb. als Sohn des Jörg Syrlin des Älteren. Von seinem ersten Werk, einem 1484 vollendeten Vesperstuhl im Ulmer Münster, sind nur die drei kleinen Figürchen an der Kanzel des Münsters erhalten. Die Tätigkeit Syrlins, der einen ausgedehnten Werkstattbetrieb hatte, war bald eine äußerst fruchtbare. Einfache und reichere Chorgestühle wechseln mit Altären und Grabsteinen: 1486 das Chorgestühl in der Pfarrkirche zu Oberstadion, 1489 ein Grabstein daselbst, 1493 das große Chorgestühl in der Klosterkirche zu Blaubeuren, 1496 der Levitenstuhl ebenda, 1496—99 der Hochaltar in der Klosterkirche zu Ochsenhausen, dessen Reste jetzt in Bellamont sich befinden. Aus derselben Zeit stammt auch der Hochaltar in Bingen in Hohenzollern, dessen Madonna (Fig. 10) zu den besten Arbeiten des Meisters gehört. 1499 entsteht das schlichte Gestühl zu Zwiefaltendorf. 1506—1509 war der Meister in Ulm und Ennetach tätig. 1510 die Kanzel im Ulmer Münster. 1512 Chorgestühl in Geislingen. Syrlins letztes größeres Werk waren aus einer Folge von sieben Altären im Münster zu Zwiefalten zwei mit den Reliefs der Kreuzabnahme (Fig. 11) und Grablegung. Von einer Kreuzigung aus derselben Folge verfertigte er nur die Gruppe der trauernden Frauen, die andere Hälfte übernahm sein Mitarbeiter, Christoph Langeisen. Syrlins Werke sind sehr verschieden in ihrem künstlerischen Wert. Der große Werkstattbetrieb brachte eine Verflachung und Vergröberung der Qualität mit sich. Nur in wenigen Werken, wie am Binger Altar und bei den Zwiefaltener Reliefs durchbricht der Meister mit Gewalt das nur handwerkliche, wenn auch große Können und schafft dann wahre Kunst, die ihn dem großen Vater fast ebenbürtig zur Seite stellen. Handwerklich stehen alle seine Arbeiten auf großer Höhe. — Baum, Ulmer Plastik, S. 47 ff.

12. Christoph Langeisen, 1509—16, zusammen mit dem jüngeren Syrlin als Schöpfer der Altäre des Münsters in Zwiefalten genannt. Von Langeisens Hand

stammen fünf der großen Passionsreliefs, darunter das der Gefangennahme Christi (Fig. 12). Originell in der Einzelfigur, aber ungeschickt im Aufbau von Gruppen, fällt er gegen Syrlin stark ab. Charakteristisch für den Meister ist die subtile, kunstgewerbliche Art der Durchführung jeden Details an Rüstungen und Gewändern. Langeisen ist ferner mit Sicherheit zuzuschreiben das Altärchen mit der Kreuzigung aus Urspring in der Lorenzkapelle in Rottweil, das alle Kennzeichen seiner Kunst aufweist. — Baum, Die Ulmer Plastik, S. 119 ff.

13. Christoph Langeisen. Standbild des Stephan von Gundelfingen, gest. 1507, in der Pfarrkirche zu Neufra. Holz mit Fassung des späten 15. Jahrhunderts. Die Zuweisung an Langeisen aus stilistischen Gründen. Das Standbild, weit überlebensgroß, dürfte wohl als Modell für einen Bronzeguß gedacht gewesen sein, dessen Ausführung aus irgendwelchen Gründen unterblieb. Holzepitaphien dieser Art kommen sonst nicht vor. Die Jahreszahl 1528 am Sockel bezieht sich nicht auf den Tod des Dargestellten, sondern auf die Entstehungszeit des Denkmals,

14. Meister des Blaubeurer Hochaltars. Hochaltar in der Klosterkirche von Blaubeuren, 1493—1494. Der Altar ist das bedeutendste Werk Ulmer Schnitzkunst. Nie übermalt und unverändert im alten Raum mit der alten Einrichtung stehend, übermittelt er ein getreues Bild der kirchlichen Pracht und der Farbenfreude der Zeit vor 1500. Die Frage, wer der Meister des Blaubeurer Altares ist, konnte noch nicht entschieden werden, die Annahme Gregor Erharts, des in seiner Zeit hochangesehenen Meisters, als Schöpfer der Schreinfiguren, hat geringe Wahrscheinlichkeit für sich, obwohl manche Gründe für seine Zuweisung sprechen. Gregor Erhart ist mit mehr Recht mit dem Meister des Mörlindenkmals zu identifizieren (vgl. 91). Baum, Die Ulmer Plastik, S. 81.

15. Meister des Blaubeurer Hochaltares. Schutzmantelmadonna aus Kaisheim (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin), Holz mit alter Bemalung, Krone ergänzt. 1502 wurde für die Klosterkirche in Kaisheim ein neuer Hochaltar geschaffen, dessen Skulpturen von Gregor Erhart stammten, die Flügelbilder erhielt Hans Holbein in Auftrag. Die Annahme, daß Erhart der Meister des Blaubeurer Hochaltares ist, stützt sich hauptsächlich auf den außer Zweifel stehenden stilistischen Zusammenhang des Kaisheimer Mantelbildes und der Madonna im Blaubeurer Hochaltar. Ob die Schutzmantelmadonna jedoch in dem Erhart zugeschriebenen Hochaltar stand, ist nicht mehr festzustellen.

16. Meister des Blaubeurer Hochaltars. Muttergottes aus St. Ulrich in Augsburg (jetzt Maximiliansmuseum), Holz, alte Fassung. Um 1505. Zuweisung an den Meister aus stilistischen Gründen.

17. Ulmer Meister. Relief der Krönung Mariä aus Salmansrieden. (Im Besitz der Familie Huber in Kempten.) Um 1480. Neue Fassung. Die stilistische Verwandtschaft mit dem Blaubeurer Hochaltar ist unleugbar. Es ist dieselbe Art; die Köpfe mit den eingefallenen Wangen, der Wechsel zwischen wild krausem und leicht geringeltem Haar, die bauschig breit auffallenden Gewänder haben dieselben Grundformen, nur ist das Kemptener Relief das Resultat einer stilistischen Weiterentwicklung der Formensprache des Meisters. Das Relief ist, was die Feinheit der Durcharbeitung in Köpfen und Händen betrifft, eines der hervorragendsten Werke der Ulmer Plastik.

18. Ulmer Meister. Schongauer-Altärchen in der Sakristei des Ulmer Münsters. Um 1480. Seinen Namen hat das Werk nach den Flügeln, die nach Schongauerstichen geschaffen sind. Die kleine Mittelgruppe ist eine der wenigen erhaltenen Arbeiten Ulmer Kleinplastik, die hier trotz der geringen Größenverhältnisse eine hohe künstlerische Wirkung erreicht. Mit den gleichzeitigen, dem Namen nach bekannten Ulmer Meistern kann es nicht in Beziehung gebracht werden, obwohl es ausgesprochen Ulmer Art zeigt. — Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, S. 42.

19.—20. Daniel Mauch. Aus dem Leben des Meisters ist wenig bekannt. Faßbar tritt er in den Kreis der Ulmer Künstler mit seiner einzigen signierten Arbeit, dem Bieselbacher Altar (Fig. 20), der zugleich der Schlüssel seines ganzen Werkes wurde. An

der — leider gänzlich veränderten — Predellenfigur ist die Inschrift „. . . mauh bildhaer zv vlm 1501“ eingeschnitten (von Mader 1911 entdeckt). Der Altar zeigt schon ganz entwickelte Renaissanceformen im Beiwerk, für 1501 erstaunlich früh. Das Figürliche ist noch ganz gotisch in der Formensprache, doch fällt der genrehafte, neue Zug in die Augen. Das Sippenmotiv war bei Mauch sehr beliebt, wir können ihm ohne Bedenken die Sippe im Bayerischen Nationalmuseum (Detailaufnahme, Fig. 19), je eine Sippe im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und in der Altertümersammlung in Stuttgart und ein Fragment einer solchen in der Lorenzkapelle in Rottweil zuweisen. Alle diese Gruppen sind jünger als der Bieselbacher Altar. Nur eine urkundlich beglaubigte Arbeit des Meisters wird genannt, 1510 eine Tafel bei den Barfüßern in Ulm; sie ist verschwunden. 1530 erfahren wir, daß der Meister dem alten Glauben treu geblieben, es ist die letzte Nachricht über ihn. — Mader, Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch. (Christliche Kunst 1911/12, S. 216.)

21. Daniel Mauch. St. Barbara, im Bayerischen Nationalmuseum, München. Um 1525. Holz mit alter Fassung. Die Figur zeigt alle Züge Mauchscher Formensprache in ihrer Weiterentwicklung und das rokokomäßig Graziöse seiner Kunst in der letzten Auswirkung.

22. Daniel Mauch. St. Barbara, im Bayerischen Nationalmuseum, München. Holzfigürchen um 1525, ohne Fassung. Die Zuweisung aus stilistischen Gründen.

23. Ulmer Meister. St. Jakobus, aus dem Klosterhof von Marchtal in Reutlingen (jetzt Lorenzkapelle Rottweil). Holz mit alter Fassung. Um 1500.

24. Ulmer Meister. Magdalena unter dem Kreuz, Kopfdetail. Aus Hayingen (jetzt Altertümersammlung Stuttgart). Holz mit alter Fassung. Um 1510. Die Figur steht Daniel Mauch sehr nahe. — Baum, Deutsche Bildwerke, Stuttgart 1912, S. 199.

25. Ulmer Meister. St. Margareta. Kopfdetail. Aus Ringgenweiler (jetzt Lorenzkapelle Rottweil). Holz mit alter Fassung. Um 1520.

26. Martin Schaffner. 1508—1539 in Ulm tätig. Schaffner wird als Maler und als Bildhauer genannt. Bei all seinen Altären zeigt auch Plastik und Malerei eine solche innere Wesensverwandtschaft, daß nicht daran gezweifelt werden kann, daß er auf beiden Gebieten eigenhändig tätig war. 1524 liefert er einen Altar mit der Krönung Mariä im Schreine (Fig. 26) nach Wettenhausen; enge Verwandtschaft zeigt der Schrein des ebenfalls für ihn beglaubigten Altars in Wasseralfingen aus dem 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. — Baum, Ulmer Plastik, S. 107.

27. Martin Schaffner. Hutzaltar im Chor des Ulmer Münsters. Neue Fassung. Bez. 1521. Der Altarschrein, dessen Flügel sicher von Schaffners Hand sind, ist dem Meister ebenfalls zuzuschreiben. In der Anordnung der Figuren zeigt er das für die Ulmer Sippenbilder übliche Schema. Die Krönung Mariä in Wettenhausen ist mehr reliefartig aufgebaut, Faltengebung und Behandlung der Gesichter geben jedoch soviel Gemeinsames, daß die gleiche Hand mit Fug angenommen werden darf. — Baum, Die Ulmer Plastik, S. 113.

28. Ulmer Meister. Altar aus Talheim, O.-A. Rottenburg (jetzt Altertümersammlung Stuttgart). Mit alter Bemalung. Um 1500. Wohl kein Werk der Ulmer Plastik zeigt die schwäbische, speziell ulmische Art so rein wie dieser Altar. Dem gleichen Meister ist auch der Altar in Wippingen (1505) zuzuweisen. — Baum, Die Ulmer Plastik, S. 113.

29. Ulmer Meister. Barbaraaltar in der Neidhartkapelle des Ulmer Münsters. Fassung neu. Um 1530. Ein gutes Beispiel der ausklingenden Gotik, die mit gutem Geschick die neuen Formen mit den alten verbindet. Die Anordnung unter dem zart mit Renaissanceornamenten dekorierten Rundbogen, die reiche Verwendung von Füllhörnern und Greifen im Ornament, sowie die individuelle Behandlung der Köpfe, geben dem Werke einen eigenen Reiz. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, S. 42.

30. Ulmer Meister. Drei heilige Mädchen, aus Hohenrechberg (Sammlung Örtel). Um 1520. Fassung ergänzt. Kaum je gelang es der späten Gotik besser,

heilige Gestalten ins rein Menschliche zu übersetzen. Die lebensfrischen, bei aller Schalkhaftigkeit innigfrommen Mädchenköpfe zeigen, auf welchem Wege die ausklingende Gotik sich bewegte.

31. Jörg Kendel. Der Meister, ein Biberacher, wird erstmals 1502 in den Steuerbüchern seiner Vaterstadt genannt. Von seinen Werken haben sich drei signierte Altäre in der Schweiz erhalten, in Tinzen, Vigens und ein Altar aus Seewies, der im Züricher Landesmuseum steht. Die Schreinfiguren des Seewieser Altares (Fig. 31), um 1520 entstanden und bis auf die naturalistischen Gesichter ganz vergoldet, zeigen parallelen Gang der Falten, ein Zeitstil, als dessen Hauptvertreter Kendel angesehen wird. In der künstlerischen Qualität steht Kändel aber doch soweit hinter den Allgäuern zurück, daß eher eine Beeinflussung von ihrer Seite aus anzunehmen ist, als umgekehrt. — Baum, Jörg Kendel (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1916, S. 419).

32. Meister der Biberacher Sippe. Heilige Sippe, aus der Pfarrkirche in Biberach (jetzt Lorenzkapelle, Rottweil). Um 1510. Der Biberacher Meister ist in der Zügigkeit der Formbehandlung und in der Freiheit der Komposition von den Ulmern sehr verschieden. Es ist ein anderer, weniger konservativer Geist, der aus seiner Kunst spricht, in der Faltengebung neigt er wie Kendel den langen, straffen Faltenbahnen zu, übertrifft ihn aber in der Ausgewogenheit der Gruppierung.

33. Meister der Biberacher Sippe. Maria mit Engeln, wahrscheinlich Fragment einer Verkündigung oder Krönung. Aus Biberach (jetzt Sammlung Bennoit Oppenheim, Berlin). Um 1510. Die Putten bezeugen dieselbe Hand, die das Biberacher Sippenrelief schuf.

34. Oberschwäbischer Meister. Christus mit den 14 Nothelfern, in der Pfarrkirche zu Munderkingen. Um 1510. Neue Bemalung. Die eigenartige und sehr seltene Darstellung ist ein sogenanntes Pestbild: Christus nimmt die 14 Nothelfer unter seinen Mantel und schützt mit ihnen zusammen die Menschen vor den Pestpfeilen.

35. Meister des Mengener Ölbergs. Muttergottes. Vollrunde Tonfigur. In der Pfarrkirche zu Mengen. Lebensgroß. Fassung neu. Um 1480. Die Madonna ist eines der wenigen Beispiele der Tonplastik in Schwaben und sicher vom gleichen Meister, wie die Ölbergfiguren in derselben Kirche, die nach urkundlichen Nachrichten 1480 aufgestellt wurden. — Otto Hafner, Der Ölberg in der Stadtpfarrkirche zu Mengen. (Archiv für christliche Kunst, 1898.)

36. Oberschwäbischer Meister. St. Sebastian aus Ertingen (jetzt Sammlung Schnell in Ravensburg). Um 1500. Ohne Fassung. Nirgends in der schwäbischen Kunst ist der Schmerz in solcher Realistik dargestellt wie hier.

Niederschwaben.

37. Hans Seyfer. Geburtszeit unbekannt, 1503 erhielt Seyfer das Bürgerrecht in Heilbronn. 1509 gestorben. Sein ältestes urkundlich bekanntes Werk ist die steinerne Kreuzigungsgruppe in Stuttgart vor der Leonhardskirche (Fig. 37). Sie entstand 1501 als Stiftung des Jakob Walter, genannt Kuehorn. 1507 schuf Meister Hans ein steinernes Kreuz in Heilbronn, 1507 einen Ölberg in Lauffen a. N., um 1504 begann er mit seinem größten Werk, dem Ölberg im Dom zu Speyer, über dessen Ausführung er starb. Alle diese Werke sind zerstört oder nur mehr in Fragmenten erhalten. — Paul Ferd. Schmidt, Der Meister des Berliner Martin und Hans von Heilbronn. — Moritz v. Rauch, Meister Hans Seyfer, Bildhauer und Bildschnitzer in Heilbronn. (Beide Abhandlungen in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1909, S. 338 bzw. 504.)

38. Hans Seyfer. Schrein des Hochaltares in der St. Kilianskirche in Heilbronn. Holz mit Übermalung von 1784. Der 1498 datierte Altar wird aus stilistischen Gründen Hans Seyfer zugeschrieben. Er ist das Hauptwerk der niederschwäbischen Skulptur.

39. Christoph von Urach. Das Geburtsjahr des in Urach ansässigen Künstlers ist nicht bekannt. Sein erstes bekanntes Werk ist der 1518 geschaffene Taufstein in

seiner Heimat, auf dem er sich selbstbewußt „statuarius“ nennt. 1519 entstand die kleine Ehinger Gruppe (Fig. 40), und nur wenig später der Hochaltar in der Pfarrkirche in Besigheim (Fig. 39), eine aufs engste mit seinen Werken zusammenhängende Arbeit, die gegen des Meisters Gewohnheit nicht signiert ist. Nach 1530 war Christoph von Urach in Baden tätig, wo er eine Reihe ausgezeichneter Grabmäler schuf. Gegen 1556 starb der Meister. — Hans Rott, Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof. Karlsruhe 1917.

40. Christoph von Urach. Meister des hl. Veit. Ehingen, Pfarrkirche. Holz mit alter Fassung. Die kleine Gruppe ist an der Plinte bezeichnet: 1519 AM 12. TAG FEBRU. ZV VRACH DVRH STOFFEL.

41. Niederschwäbischer Meister. Marter der 11000 Jungfrauen. Gegen 1490. Aus Eschenau. Stuttgart, Altertümersammlung. Holz mit Fassung des 18. Jahrhunderts. Das Relief war ursprünglich wahrscheinlich im Mittelschrein eines Altares. Die Darstellung des Martyriums der hl. Ursula und ihre 11000 Begleiterinnen, eine Kölner Legende, war auch in Süddeutschland sehr beliebt.

42. Nördlinger Meister. Hochaltar in der Pfarrkirche zu Bopfingen. 1472. Figuren neu gefaßt. Die Flügel sind nach der Künstlerinschrift von Friedrich Herlin aus Nördlingen. Der figürliche Teil des Altars scheint ebenfalls aus Nördlingen zu stammen, mit dessen gleichzeitiger Plastik innige Verwandtschaft besteht.

43. Unterschwäbischer Meister. Pietà aus Hedelfingen (jetzt Altertümersammlung Stuttgart). Holz. Die Figur trägt das Meisterzeichen des Bildhauers und die Jahreszahl 1471.

44. Reutlinger Meister. Taufstein in der Marienkirche in Reutlingen. Sandstein. Bez. 1499. Die reichste Arbeit dieser Art in Schwaben. Der üppige figürliche Schmuck der Nischen bezieht sich auf die 7 Sakramente. Formal ist dieses an die Holzschnittechnik sich anlehnende Werk ein Vorgänger der Kunst Christophs von Urach, dem es jedoch nicht zugeschrieben werden kann.

Bodenseegegend

45. Schwäbischer Meister. Muttergottes. Aus Binsdorf (jetzt Lorenzkapelle, Rottweil). Um 1500. Holz. Alte Fassung überstrichen. Eine der reizvollsten Madonnen Schwabens. Wohl am Bodensee entstanden.

46. Meister aus der Bodenseegegend. Grabstein eines Grafen von Lupfen. Um 1470. Engen, Pfarrkirche. Sandstein. Die hagere Ritterfigur hat viel innere und äußere Zusammenhänge mit dem Waldseer Bronzegrab. (Fig. 4 und 5.)

47. Friedrich Schramm. Schutzmantelmadonna vom ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche in Ravensburg (jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin). 1480. Holz mit alter Fassung. Vom Leben und Wirken des Meisters ist wenig bekannt. Die Zuschreibung der schönen Schutzmantelmadonna geht auf die mit Sicherheit überlieferte Künstlerinschrift am ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche in Ravensburg zurück. Die Inschrift lautet: „Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christoph Keltenhofer gemalt und gefaßt 1480.“ Die Namen der beiden Meister werden auch in den gleichzeitigen Steuerbüchern genannt.

48. Ravensburger Meister. St. Georg, in der Sammlung Figdor in Wien. Um 1480. Holz ohne Fassung. Die Figur hat viel innere Verwandtschaft mit der Schutzmantelmadonna des Meisters Schramm, eine sichere stilistische Zuweisung erschwert die Verschiedenheit der Bekleidung.

49. Ravensburger Meister. St. Magnus. Aus Ravensburg stammend (jetzt Lorenzkapelle, Rottweil). Um 1500. Holz mit überstrichener Fassung.

50. Ravensburger Meister. Muttergottes. In der Klosterkirche zu Weißenau. Um 1490. Holz mit Fassung des 18. Jahrhunderts. In Gesichtsbelebung und Faltenduktus stark verwandt mit der Schutzmantelmadonna des Meisters Friedrich Schramm.

Geschickt ist die Art und Weise, wie die Figur in dem Altar des 18. Jahrhunderts verwendet wurde.

51. Jakob Ruß, wahrscheinlich 1482 nach Ravensburg zugezogen, 1487 wird er Bürger der Stadt. Seine erste urkundlich erwähnte Arbeit, ein 1485 für Chur geschaffenes Epitaphium ist nicht mehr erhalten; das ihm zugeschriebene Epitaph des Bischofs Ortlieb von Brandis im Dom zu Chur stammt aus stilistischen Gründen von anderer Hand. Das Hauptwerk des Meisters befindet sich ebenfalls in Chur. Es ist der prachtvolle Hochaltar im Dom. Er wurde um das Jahr 1498 bei Ruß in Ravensburg vom Domkapitel bestellt. Während der Arbeiten kam es zu Streitigkeiten zwischen Besteller und Künstler wegen der Bezahlung; der Streit wurde 1491 durch Schiedspruch beigelegt und Ruß erhielt 500 Gulden. Die Fassung besorgte ein unbekannter Meister. Im Januar war das Werk vollendet wie die Inschrift „opus consumatum est 31. Januarii anno 1492" am Sockel der Madonnenfigur des Schreines meldet. Außer den gemalten Außenseiten der Flügel ist die ganze Ausstattung des Altares Bildhauerarbeit, im Schrein Madonna und drei Figuren (Fig. 51), auf den Flügeln je zwei Heilige im Relief, im Aufsatz Krönung Mariä; außerdem schmücken noch eine größere Zahl von kleinen Statuetten das Werk. Der Altar ist mit dem Hochaltar von Blaubeuren eines der reifsten Werke schwäbischer Kunst. Die zweite größere Arbeit des Meisters war die Anfertigung des Skulpturenschmuckes des Rathaussaales von Überlingen von 1491—1494. Andere Werke des Meisters sind nicht bekannt, ebensowenig weitere Daten aus seinem Leben. — A. Busch, Der Bildhauer Jakob Ruß von Ravensburg, Archiv für christliche Kunst 1888, S. 77 ff.

52. Meister aus der Bodenseegegend. Gruppe der Kreuzauffindung. Um 1510. Aus Wangen am Rhein (jetzt Lorenzkapelle Rottweil). Holz. Überstrichen.

53. Meister aus der Bodenseegegend. Altarschrein mit Verkündigungsgruppe. Um 1490. Unterstadtkapelle in Meersburg. Holz mit alter Fassung.

54. Meister aus der Bodenseegegend. Tod Mariä (Teilaufnahme). Um 1510. Aus Birnau (jetzt in der Kunsthalle in Karlsruhe). Holzrelief mit alter Fassung. Eine der besten Arbeiten der Bodenseegegend, im Ausdruck der Gesichter von größtem Reiz.

55. Meister aus der Bodenseegegend. Bronzekruzifix. Um 1520. Salem, an der Außenwand der Klosterkirche. Die Lokalisierung dieses Stückes ist schwierig. Es einer Nürnberger Gießhütte zuzuschreiben ist jedoch kaum angängig, da auch in Schwaben Gießhütten nachweisbar sind und keinerlei stilistische Indizien nach Nürnberg weisen, ferner nichts als unschwäbisch an der Arbeit empfunden wird.

56. 57. Heinrich Yselin. Geselle und Prophet. Wangenbüsten vom Chorgestühl der Klosterkirche in Weingarten (jetzt München, Nationalmuseum). Eichenholz ohne Fassung. Über den Meister ist nichts Näheres bekannt. Die Zuweisung an Yselin geht auf eine Notiz zurück, wonach der Künstler von Simon Haider aus Konstanz 100 Gulden erhält, um die Bilder für Weingarten zu schneiden. Es kann sich hier nur um die Büsten des Chorgestühls handeln, das 1487 fertiggestellt war. — Baum, Die Ulmer Plastik, S. 40.

Allgäu.

58. Ivo Strigel. Geb. um 1430, gest. 1518. In Memmingen ansässig. Ivo wird als Maler und Bildhauer urkundlich genannt, es scheint jedoch, als ob er die Malereien an seinen Altären ganz den Mitarbeitern seiner Werkstatt überlassen habe; die Überlegenheit der Skulptur bei seinen Werken ist in die Augen fallend. Sein Hauptwerk ist der 1512 errichtete Marienaltar (Fig. 59) für Maria Calanka in Graubünden (jetzt im Museum in Basel). Die Anordnung der plastischen Ausstattung, das Über- und Nebeneinandersetzen von Reliefs, ist ungewöhnlich für Schwaben. — F. X. Weizinger, Die Malerfamilie der Striegel, Festschrift des Münchner Altertumsvereins 1914.

59. Ivo Striegel. Martinusaltar in Albions bei Klausen in Tirol. Um 1515.

Der Altar ist ein gutes Beispiel für die einfachere Art Striegelscher Altäre; Striegels Werkstatt versorgte viele Kirchen in Tirol, Graubünden und der übrigen Schweiz mit den Erzeugnissen ihrer Kunst. Der Albioner Altar wurde wahrscheinlich zugleich mit einem Altar in der Veitskirche auf dem Tartscher Bühel geliefert, der für Striegel beglaubigt ist und 1514 aufgestellt wurde und mit dem er engste Verwandtschaft hat.

60. Jakob Schick aus Kempten. Über sein Leben ist wenig bekannt. Sein frühestes beglaubigtes Werk, ein Altar von 1515 im Bayerischen Nationalmuseum, zeigt in der Plastik große Schwächen. Von weit höherer Qualität sind die Figuren des 1519 nach Maria-Rain bei Nesselwang (Fig. 60) urkundlich von Jakob Schick gelieferten Altars. Originell schon in der ursprünglichen spätgotischen Anlage, mit den durch die Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung belebten Maßwerksöllern über den Seitenfiguren, wurde der Altar durch die Umkleidung mit einem Altar des 18., und figürlichem Beiwerk des 17. Jahrhunderts zu einem quirlenden Stilgemisch, das kaum mehr zu übertreffen ist. Den Altar in seiner ursprünglichen spätgotischen Form zeigt ein Votivbild im Langhaus der Kirche.

61. Hans Dapratzhauser aus Memmingen. Über das Leben des Meisters ist Näheres nicht bekannt. 1501—1507 verfertigt er zusammen mit dem Schreiner Heinrich Stark das Chorgestühl für St. Martin in Memmingen. Das Gestühl gehört zu den reichsten in Schwaben. Die Rückwand beleben Reliefs von Sibyllen, Propheten und der Apostel. Besonders charakteristisch sind die Stuhlwangen, mit frisch aus dem Leben gegriffenen, porträthaften Büsten und Reliefs von Handwerkern.

62. Jörg Lederer. In Füssen beheimatet, wird er 1499 daselbst Bürger. 1528 nennt ihn eine Urkunde als Bürger von Kaufbeuren, wo er gegen 1550 starb. Mit seinem Hauptwerk, dem 1515 entstandenen Altar in Hindelang im Allgäu, hat die kleine Krönung Mariä im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Fig. 62) so engen Zusammenhang, daß sie unbedingt und zweifellos Lederer zugeschrieben werden kann. Die altgefaßte Holzgruppe, die um 1520, also etwas später entstanden sein dürfte, zeigt dasselbe Motiv in derselben Anordnung und in gleicher technischer Behandlung der Haare und des Gewandes durchgeführt. — Theodor Hampe, Allgäuer Studien zur Kunst und Kultur der Renaissance, Nürnberg 1918.

63. Jörg Lederer. St. Johannes und Anna Selbdritt. Am Hochaltar der Blasiuskapelle in Kaufbeuren. Holz neugefaßt. Die beiden Figuren wurden 1518 mit den schon 1435 geschaffenen drei Figuren des Mittelschreines von Lederer, von dem auch die Kleinplastiken dieses Altares stammen, zu einem neuen Altar zusammengefaßt.

64. Meister der Mindelheimer Sippe. Heilige Sippe. Um 1510. Mindelheim, Liebfrauen-Kapelle. Holz mit Bemalung des 17. Jahrhunderts. Der Name des Meisters ist bis jetzt nicht festzustellen. Es ist anzunehmen, daß er in einer der allgäuischen Städte ansässig war. An Größe der Auffassung und Eleganz der Form ist er den besten schwäbischen Meistern seiner Zeit gleich, wenn nicht überlegen. Keiner steigerte die Mode der parallelen Führung der Falten zu solcher Monumentalität wie er. Kendel aus Biberach zeigt in seinen beglaubigten Werken nirgends ein so hohes künstlerisches Können, daß er für dieses und die folgenden, dem Meister der Sippe zuzuteilenden Werke in Betracht kommen könnte.

65. Meister der Mindelheimer Sippe. Grabstein der Apollonia von Montfort gest. 1517. Neufra, Pfarrkirche. Rotmarmor mit Resten von Bemalung und Vergoldung. Aus stilistischen Gründen dem Meister der Mindelheimer Sippe zugewiesen. Das Material ist nicht der sonst allgemein verwendete Untersberger Marmor, sondern eine im Allgäu gebrochene stark gefleckte Art.

66.—67. Meister der Mindelheimer Sippe. St. Zosimus mit St. Barbara und St. Gereon mit St. Katharina. Um 1520. Nürnberg, Germanisches Museum. Holz mit alter Fassung. Die enge stilistische Verwandtschaft mit dem Sippenrelief und dem Neufraer Epitaph liegt auf der Hand. Der Schnitt der Augen, Stirnform und Haarbehandlung ist gleich, wie sich auch einzelne Faltenfloskeln auf allen Stücken genau wiederholen.

Die Mindelheimer Sippe ist wohl das früheste Werk des Meisters, im Neufraer Grabstein ist der Faltenwurf schon durchdachter, um in den Nürnberger Reliefs seine reichste Form zu erreichen.

68. Füssener Meister. St. Magnus. Um 1500. München, Nationalmuseum. Holz mit alter Fassung. Auffallend ist die eigenartige, wie geknetet erscheinende Modellierung der Gesichter, Falten und Hände.

69. Allgäuer Meister. St. Nikolaus. Um 1490. München, Sammlung Hubert Wilm. Holz mit alter Fassung.

70. Füssener Meister. Madonna, St. Silvester und St. Anna. Um 1500. Aus Zell (jetzt München, Nationalmuseum). Holz, ohne Fassung. Aus derselben Hand wie St. Magnus (Fig. 68).

71.—72. Meister von Ottobeuren. Verkündigung und Geburt Christi. Um 1520. Ottobeuren, Klostermuseum. Holz mit neuer Bemalung. Der Meister von Ottobeuren verwendet Parallelfalten noch ausgesprochener als der gleichzeitige Meister von Mindelheim. Er liebt eine engere Fältelung des Gewandes. Beiden ist eine ausgesprochene Begabung für rhythmischen Aufbau der Figurengruppe und der Einzelfigur eigen. Daß hier zwei verschiedene Meister vorliegen, zeigt die Verschiedenheit der Kopfbehandlung, der andere Schnitt der Augen und steilgrätige Falten. Baum, Jörg Kendel (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1916, S. 419).

73. Meister von Ottobeuren. Geburt Christi. Um 1520. Oberkammlach bei Mindelheim, Pfarrkirche. Holz mit neuer Fassung. Das rassigste aller schwäbischen Krippenbilder und von sonst in der Spätgotik kaum gekannter quirlender Bewegung bei größter Geschlossenheit.

74. Meister von Ottobeuren. Anbetung der Könige. Um 1520. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz mit Resten alter Bemalung. Zuweisung an den Ottobeurer Meister aus stilistischen Gründen.

75. Meister von Ottobeuren. St. Christophorus. Um 1525. Aus Babenhausen (früher München, Sammlung Oertel). Holz ohne Bemalung. Zuweisung aus stilistischen Gründen.

76. Allgäuer Meister. Empfangsszene. Um 1530. München, Nationalmuseum. Holz ohne Bemalung. Das Täfelchen gehört zu einer Reihe anderer Darstellungen gleicher Größe, die sich in München, in Berlin und in Nürnberg befinden. Sie waren wohl als Einlage von Möbeln verwendet. Vielleicht bezieht sich die Darstellung der Empfangsszene auf die feierliche Einholung des röm. Königs Ferdinand in Kaufbeuren, bei der auch Jörg Lederer zugegen war.

77. Meister von Ottobeuren. Beweinung Christi. Aus Kaisheim (jetzt München, Nationalmuseum). Um 1530. Holz. Zuweisung aus stilistischen Gründen.

78. Allgäuer Meister. St. Ottmar. Um 1500. Augsburg. St. Stephanskloster. Holz mit alter Bemalung. Das Relief zierte mit sieben ähnlichen Reliefs die Flügel eines abgebrochenen Altars, dessen Herkunft aus dem Allgäu feststeht. Der frühere Standort des Altars ist nicht mehr genau festzustellen, da das Stück im Kunsthandel erworben wurde.

79. Günzburger Meister. Das Christkind lernt gehen. Gegen 1500. München, Nationalmuseum. Holz mit alter Fassung, die Haare des Christkinds zerstört. Das Stück zeigt deutlich in der tanzenden Bewegung den Einfluß der Münchner Art des Erasmus Grasser, die Gesamtauffassung ist aber ausgesprochen schwäbisch. Wahrscheinlich hatte der Meister in München gelernt.

80. Günzburger Meister. St. Sebastian. Gegen 1500. Aus Günzburg (jetzt Sammlung Schnell in Ravensburg). Holz mit alter Bemalung. Aus derselben Hand wie die vorher (Fig. 79) genannte Gruppe.

Augsburg.

81. Hans Beierlein. 1470 erstmals in den Steuerlisten Augsburgs genannt, also wohl kurz vor 1450 geboren, um 1508 ebenda gestorben. Von dem Meister sind

nur Werke in Stein bekannt und zwar liebte er besonders den schönen dunklen Rotmarmor, der am Untersberg gebrochen wurde. Sein ältestes beglaubigtes Werk, der Grabstein des Augsburger Bischofs Friedrich II. von Hohenzollern im Augsburger Dom, entstand gegen 1490, das zweite, das Rotmarmorgrabmal des Bischofs Georg Altdorfer von Chiemsee, gest. 1495, in der Martinskirche in Landshut (Fig. 81), trägt die Bezeichnung: „JOHANNES PEVRL'·DE·AVGVSTES·P·AV·" Die Zahl der uns erhaltenen Grabdenkmäler aus seiner Hand ist groß. Alle zeichnet eine bis ins kleinste gehende Durcharbeitung der Details aus, ohne daß dadurch die Größe der Auffassung leidet. Als Steinbildhauer ist Beierlein der erste Meister Augburgs an der Wende des 15. Jahrhunderts. — Ph. Halm, Hans Beierlein, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1911/I.

82. Hans Beierlein. Grabmal des Bischofs Heinrich von Lichtenau, gest. 1517, im Dom zu Augsburg. Rotmarmor. Das Grabmal ist das letzte und reifste Werk des Meisters. Da Beierlein um 1508 starb, 1505 aber Heinrich von Lichtenau zum Bischof gewählt wurde, so muß das Werk zwischen 1505 und 1508 entstanden sein. Der Stein ist als Gegenstück zu dem in der gleichen Kapelle aufgestellten Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenzollern komponiert, mit dem es die Anordnung der Figur des Verstorbenen gemein hat.

83. Augsburger Meister. Schlafende Jünger. Um 1480. Augsburg, Maximiliansmuseum. Holz mit alter Fassung. Die Gruppe stammt von einem Ölberg, dessen übrige Teile verschollen sind.

84. Augsburger Meister. Madonna. Um 1490. Augsburg, Dom. Holz mit neuer Fassung.

85. Augsburger Meister. St. Radegund. Um 1500. Besitzer Prof. Dr. Schröder, Dillingen. Lindenholz ohne Fassung.

86. Augsburger Meister. St. Felicitas. Um 1500. Augsburg, Maximiliansmuseum. Holz mit alter Fassung.

87. Heinrich Hufnagel. Von diesem Augsburger Goldschmied sind nähere Daten aus seinem Leben nicht erhalten. Die kleine silberne Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, zeigt jedoch die volle Meisterbezeichnung: „1482 hat · maister · hainrich hufnagel · goldschmid · von · augſpurg · das · marien · bild · gemacht · ave · maria · mein · herzallerliebstin · iunckfra · bit · dein · liebes · kindlin · vir · mich · amen."

88. Augsburger Meister. Silberstatuette des hl. Sebastian. Aus Kloster Kaisheim stammend, jetzt englischer Privatbesitz. Die Statuette zeigt weder Meistermarke noch Stadtstempel, jedoch die Jahreszahl 1497. Für Augsburger Provenienz bürgt der Herkunftsort und die Tatsache, daß Hans Holbein eine Zeichnung nach dem Werke anfertigte. Ein Gegenstück zu dieser Figur, ein hl. Christoph, gehört demselben Besitzer. — Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Early German Art, London 1906, S. 115.

89. Jörg Seld. 1479 wird der Meister, der einer Augsburger Brauerfamilie entstammt, erstmals genannt. 1527 stirbt er in hohem Alter. Er war ein äußerst vielseitiger Goldschmied. Sein Hauptwerk, das Silberaltärchen in der Reichen Kapelle der Münchner Residenz, zeigt an der Basis der Predella auf der Rückseite die Künstlerinschrift: „Manus Georgii Seld Aurifabri Augustae fecit Hoc opus" auf der Vorderseite eine Dedikation des Stifters Bernhard Adelmann von Adelmannsfelden und die Jahreszahl 1492. Von größtem Interesse sind die hier in der schwäbischen Kunst erstmals auftretenden Renaissanceornamente, das Figürliche dagegen bewegt sich noch ganz im alten Stil. Das zweite bedeutende Werk Selds, der Umbau um den Kreuzpartikel der Heiligkreuzkirche in Augsburg, entstand 1494. Trotzdem das Werk später entstand als das Silberaltärchen fehlt hier jede Spur der neuen Formen, die bei diesem so überraschen. Renaissanceformen waren dem noch ganz in der Gotik fußenden Meister kein inneres Bedürfnis, sondern nur eine pikante, à la mode Zier. — Späth, Kleine Beiträge zur Augsburger Plastik und Kunstgewerbe um 1500. „Der Goldschmied Jörg Seld."

90. Augsburger Meister. Anna selbdritt. Um 1520. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Zirbelholz. Trotz des auffallenden, in Schwaben sonst nie verwendeten

Materials unverkennbar schwäbisch, wohl von einem Augsburger Meister in Tirol angefertigt.

91. Meister des Mörlindenkmals. Der Name des Meisters ist unbekannt, als künstlerische Persönlichkeit ist er fest umrissen. Sein frühestes Werk, nach dem er seine Bezeichnung für die Kunstgeschichte erhält, ist das Grabmal des Abtes von St. Ulrich in Augsburg, Konrad Mörlin, der es schon zu Lebzeiten, 1497, in Auftrag gegeben hatte. Das Sandsteindenkmal (Fig. 91) zeigt den Abt und seine Schutzpatrone vor der Gottesmutter, und ist ausgezeichnet durch die für die Entstehungszeit freie Art der Komposition. Man merkt aus allem den großen, entwicklungsfähigen, frisch in die neue Zeit hinüberstrebenden Künstler, der sich folgerichtig zur Renaissance durchentwickelt. Seine zahlreichen Werke gehören meist der Grabplastik an, besonders hervorzuheben ist das schöne Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Donauwörth. Eine Identifizierung des Mörlinmeisters mit Gregor Erhart liegt nahe, da Erhart für den Abt Mörlin 1498 ein Kruzifix und 1509 ein Reiterstandbild Kaiser Maximilians anfertigen mußte und mit dem Abte befreundet war. Beide Werke sind uns nicht mehr erhalten, so daß die Möglichkeit fehlt, durch stilkritische Vergleiche mit einem Originalwerk des Meisters seine Hand festzustellen. Die Streitfrage, ob der Meister des Mörlindenkmals oder der des Blaubeurer Hochaltars Gregor Erhart ist, wird erst der Fund eines bezeichneten Originalwerks oder einer unzweifelhaft auf ein vorhandenes Werk bezüglichen Urkunde lösen. Einen Meister für Blaubeuren und das Mörlindenkmal anzunehmen, ist unmöglich. — Felix Mader, Studien über den Meister des Mörlindenkmals (Gregor Erhardt?). (In „Die Christliche Kunst", Jahrgang 1906.)

92. Meister des Mörlindenkmals. Grabstein des Philipp vom Stain, gest. 1509. Jettingen, Pfarrkirche. Sandstein. Die Zuweisung dieser prachtvollen Ritterfigur an den Meister des Mörlindenkmals ist aus stilistischen Gründen außer jedem Zweifel.

93. Meister des Mörlindenkmals. Grabstein des Arztes und Humanisten Adolph Occo. Augsburg, Domkreuzgang. Sandstein. Das 1503 bezeichnete Denkmal ist eine der besten in der späten Gotik der häufig vorkommenden Porträtdarstellungen auf Grabdenkmälern. Die Zuweisung an den Meister aus stilistischen Gründen.

94. Sebastian Loscher. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. 1510 empfängt er die Meistergerechtigkeit. Seine erste beglaubigte Arbeit ist eine jetzt verschwundene Brunnenfigur, die er 1510 in Auftrag bekam. Die einzige erhaltene Arbeit ist die Alexiusfigur (Fig. 94) im Schloß Erbach. Die liegende, für eine Predella geschaffene Gestalt des Heiligen wird für Loscher beglaubigt durch eine — allerdings 1667 erneuerte, aber sicher auf die alte Fassung zurückgehende — Inschrift: M. B. Loscher, Bildthauer disses Bildts A. 1513.

95. Ulrich Glurer. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Augsburg geboren und hier bis zu seinem 1506 erfolgten Tode tätig. Außer dem Chorgestühl im Dom in Freising, das 1486—88 entstand, zu dem er die Visierung lieferte und die Ausführung durch einen Freisinger Meister überwachte, ist ihm auch aus stilistischen Gründen das Chorgestühl im Westchor des Domes zu Augsburg, das 1495 zur Ausführung kam, zuzuschreiben. Das Gestühl ist mit figuralen Wangendecken geschmückt, die Szenen aus dem Alten Testament darstellen (Fig. 95). Die Arbeiten Glurers zeigen imGegensatz zum Ulmer Chorgestühl mehr genrehafte Auffassung.

96. Jörg Muskat, wird erstmals 1474 im Steuerbuche der Stadt Augsburg erwähnt. 1475—77 fehlt sein Name in den Steuerbüchern, er war also wohl auswärts, tritt aber von 1478—1491 wieder regelmäßig darin auf. Ein recht auffahrender Mann, wird er wegen Händel 1492 vom Rat in die Acht getan und zieht nach Ehingen in Oberschwaben. Hier gelangte er zu großem Ansehen, besonders als Porträtist machte er sich einen großen Namen, so daß sogar der Kaiser Maximilian ihn in einem Briefe lobend erwähnt. 1504 kehrt er in seine Vaterstadt zurück und stand bald einem großen Werkstattbetrieb vor; um 1527 starb er. Seine erstbeglaubigten Arbeiten sind Holzbüsten gewesen, die er für den Kaiser 1498 anfertigte. 1509 fertigte er in Augsburg Wachs-

bossierungen für Bronzebüsten am Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck an, von denen die abgebildete Bronzebüste des Kaisers, eine ebensolche der Kaiserin in Wien, sowie eine Bronzebüste Philipps des Guten in Stuttgart erhalten sind. Den Guß besorgten die Gießer Hans und Laux Zotmann. Aus stilistischen Gründen kann dem Meister auch ein Relief aus Solenhoferstein mit Verkündigung Mariä nebst den Heiligen Andreas und Christoph im Domkreuzgang in Augsburg zugewiesen werden; das Monogramm J. M. vertärkt die Annahme. Außer diesen Arbeiten wissen wir noch aus den Archivalien, daß er für die Stadt Augsburg Formen zu Kanonen, Bronzeputten und Büsten geliefert hat. (Die Notizen über Jörg Muskat verdanke ich Herrn Karl Feuchtmayr, dessen Arbeit über den Meister im Münchner Jahrbuch von 1921 demnächst erscheinen wird.)

97. Adolf Daucher. Geb. um 1465 in Ulm, zieht 1491 nach Augsburg, wo er wahrscheinlich 1524 starb. Er war verheiratet mit der Schwester Gregor Erharts. Das einzige beglaubigte Werk Adolf Dauchers ist der Hauptaltar der Annenkirche in Annaberg im Erzgebirge (Fig. 97), der schon 1521 fertig, erst 1522 aufgestellt werden konnte. Der Altar, eines der Hauptwerke der Augsburger Frührenaissance, wurde in Augsburg vollständig ausgeführt und von da nach Annaberg gebracht. Wie bei fast allen Werken Dauchers, ist auch hier das Material Solenhofer Stein. Sein Ansehen als Bildhauer war sehr groß. Er wurde mit Gregor Erhart und Hans Holbein als einer der besten Meister Augsburgs genannt. — Ph. M. Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance: Adolf Daucher und die Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg. (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1920.)

98.—99. Adolf Daucher. Zwei Büsten vom ehemaligen Chorgestühl in der Fuggerkapelle zu St. Anna in Augsburg (jetzt Kaiser-Friedrichs-Museum in Berlin). Birnbaumholz. Das Gestühl der Fuggerkapelle, das zwischen 1509 und 1518 entstand und 1832 abgebrochen wurde, war mit 18 Halbfiguren geschmückt, die wahrscheinlich die Züge von damals lebenden Mitgliedern der Fuggerfamilie trugen.

100. Adolf Daucher. Beweinungsgruppe in der St. Ulrichskirche in Augsburg. Lebensgroße Steingruppe. Das Werk war ehemals auf dem Altar der Fuggerkapelle in St. Anna aufgestellt und wird mit der übrigen Ausstattung dieses Raumes von Ph. M. Halm Adolf Daucher zugeschrieben.

101. Hans Daucher. Geb. um 1485, gest. 1538. Ein Sohn des Adolf Daucher, kam er zu dessen Schwager Gregor Erhart am 1. Oktober 1500 in die Lehre. 1514 bekommt er die Handwerksgerechtigkeit. 1528 reist er nach Wien, 1537 wird Daucher in Diensten des Herzogs von Württemberg erwähnt. Auch er arbeitete, wie sein Vater, ausschließlich in Solenhoferstein. Meistens sind es kleinere Reliefs. Von seinen größeren Arbeiten ist besonders der Grabstein des Universitätsprofessors Dr. Wolfgang Peißer in der Garnisonskirche zu Ingolstadt hervorzuheben (Fig. 101). Das Epitaph entstand um 1527. Ph. M. Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance, II. Hans Daucher. (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1920.)

102. Adolf Daucher. Zwei trauernde Putten. Solenhoferstein. München, Nationalmuseum. Die reizenden Putten stammen von der ehemaligen Brüstung der Fuggerkapelle in St. Anna zu Augsburg. Nach Abbruch derselben wurden sie als Gartenfiguren in Schloß Laugna in Schwaben aufgestellt, wo sie Ph. M. Halm wieder entdeckte.

103. Hans Daucher. Madonna in der Halle. Relief aus Solenhoferstein. Sigmaringen. Fürstlich Hohenzollersches Museum. Die Vorlage zu diesem reizvollen Kunstwerk bildet der Stich Dürers, Maria als Königin der Engel, der 1518 datiert ist. Das Relief zeigt die Signierung: M·D·X·X·IOANN·DAHER AUGUSTAN·F·

104. Loy Hering. Das Geburtsjahr ist unbekannt. 1499 tritt Loy bei Hans Beierlein in Augsburg als Lernknabe ein. 1511 wird er erstmals in den Steuerbüchern Augsburgs genannt, siedelt aber schon 1513 nach Eichstätt über, wo er hochangesehen — er wurde sogar Bürgermeister — um 1560 starb. Loy Hering war ein überaus fruchtbarer Künstler, der als typischer Vertreter der neuen Formsprache des 16. Jahrhunderts gelten darf. Die meisten seiner Werke sind Grabsteine, meist in Kelheimer

Stein. Sein Hauptwerk, das Denkmal des hl. Willibald im Dome zu Eichstätt (Fig. 104), vollendet 1514, ist als eine der ersten freiplastischen Sitzfiguren der Renaissance von größter Bedeutung. — Felix Mader, Loy Hering, München 1905.

105. Werkstatt des Loy Hering. Das Urteil des Paris. Relief aus Solenhoferstein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. — Das um 1530 entstandene Relief, das die Signatur D·H·(Thomas Hering?) aufweist, ist ein Beispiel der durch die Renaissance eingedrungenen neuen Darstellungsmaterie und zeigt zugleich das neue Schönheitsideal der Zeit.

106. Loy Hering. Madonna. Um 1520. Relief aus Solenhoferstein. München, Nationalmuseum.

107. Hans Schwarz. Um 1492 in Augsburg geboren, wird 1506 als Lehrling eingestellt. Er war hauptsächlich „Konterfetter", d. h. er schnitt die im 16. Jahrhundert so beliebten Porträtmedaillen. Seine ersten datierten Arbeiten entstanden um 1516; 1517 zog er nach Nürnberg, 1520 wurde er aber hier wegen nächtlicher Händel vom Rat angewiesen, „sich von hinnen zu tun". Nach langen Wanderfahrten kommt er wieder nach Augsburg zurück, über sein Wirken nach 1527 ist nichts bekannt, da von da ab sämtliche Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen Kleinplastiken ist außer signierten Apostelreliefs in Berlin und München besonders das Buchstäfelchen mit der Madonna im Bayer. Nationalmuseum (Fig. 107) hervorzuheben, das, um 1520 entstanden, die Art des Meisters klar zeigt. — Georg Habich, Studien zur deutschen Renaissancemedaille: II. Hans Schwarz. (Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen, 1906.)

108. Viktor Kaiser. Susanna im Bade. Um 1530. Relief aus Solenhoferstein im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Das Relief ist V. K. signiert. Da es stilistisch mit Vitus Kels, mit dem er wegen des Monogramms in Verbindung gebracht wurde, keinerlei Verwandtschaft hat, so kommt für das ausgesprochene augsburgische Werkchen nur der vom Augsburger Kunstschriftsteller Paul von Stetten gerühmte Victor Kaiser in Frage, der um 1530 in Augsburg tätig war. Genaue Nachrichten über den Meister sind nicht erhalten.

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER UND ORTE

Albions 7.
Annaberg 12.
Arnegg 1.
Augsburg:
St. Annakirche 12.
Dom 10, 11.
Heiligkreuzkirche 10.
Maximiliansmuseum 3, 10, 11.
St. Stephan 9.
St. Ulrich 3, 11, 12.
Basel 7.
Babenhausen 9.
Beierlein Hans 9, 10. Abb. 81—82.
Bellamont 2.
Berlin 3, 4, 5, 8, 9, 10.
Besigheim 6.
Biberach 5.
Bieselbach 3, 4.
Bingen 2.
Binsdorf 6.
Birnau 7.
Blaubeuren 1, 2, 3, 7.
Bopfingen 6.
Chur 7.
Daprazhauser Hans 8. Abb. 61.
Daucher Adolf 12. Abb. 97—100, 102.
Daucher Hans 12. Abb. 101, 103.
Dillingen 10.
Donauwörth 11.
Ehingen 6, 11.
Eichstätt 12, 13.
Engen 6.
Ennetach 2.
Erbach 11.
Erhart Gregor 3, 11, 12.
Ertingen 5.
Eschenau 6.
Füssen 8.
Freising 11.
Geislingen 2.
Glurer Ulrich 11. Abb. 95.
Günzburg 9.
Haider Simon 7.
Hayingen 4.
Hedelfingen 6.
Heilbronn 5.
Heiligkreuztal 1.
Hering Loy 12, 13. Abb. 104, 106.
Hering Thomas 13. Abb. 105.
Herlin Friedrich 6.
Hindelang 8.
Hohenrechberg 4.
Holbein Hans 10, 12.
Hufnagel Heinrich 10. Abb. 87.
Jettingen 11.
Illerdiessen 1.
Ingolstadt 12.
Innsbruck 12.
Kaiser Victor 13. Abb. 108.
Kaisheim 3, 9, 10.
Karlsruhe 7.
Kaufbeuren 8, 9.
Kels Vitus 13.
Keltenhofer Christoph 6.
Kempten 3, 8.
Kendel Jörg 5, 8. Abb. 31.
Konstanz 7.
Landsberg a. L. 1.
Landshut 10.
Langeisen Christoph 2, 3. Abb. 12—13.
Laugna 10.
Lauffen 5.
Lederer Jörg 8, 9. Abb. 62—63.
Loscher Sebastian 11. Abb. 94.
Marchtal 4.
Maria Calanka 7.
Maria Rain 8.
Mauch Daniel 3, 4. Abb. 19—22.
Meersburg 7.
Meister der Biberacher Sippe 5. Abb. 32—33.
Meister des Blaubeurer Hochaltars 3, 11. Abb. 14—16.
Meister von Günzburg 9. Abb. 79—80.
Meister des Mengener Ölbergs 5. Abb. 35.
Meister der Mindelheimer Sippe 8. 9. Abb. 64—67.
Meister des Mörlindenkmals 3, 11. Abb. 91—93.
Meister von Ottobeuren 9. Abb. 71—75, 77.
Memmingen 7, 8.
Mengen 5.
Mindelheim 8, 9.
Munderkingen 5.

Multscher Hans 1. Abb. 1—3.
München 4, 8, 9.
Muskat Jörg 11, 12. Abb. 96.
Neufra 3, 8, 9.
Nördlingen 6.
Nürnberg 8. 13.
Oberkammlach 9.
Oberstadion 2.
Ochsenhausen 2.
Ottobeuren 9.
Ravensburg 5, 6, 7, 9.
Reichenhofen 1.
Reutlingen 4, 6.
Ringgenweiler 4.
Rottweil 1, 3, 4, 6.
Ruß Jakob 7. Abb. 51.
Salem 7.
Schaffner Martin 4. Abb. 26—27.
Schick Jakob 8. Abb. 60.
Scheer 2.
Schramm Friedrich 6. Abb. 47.
Schwarz Hans 13. Abb. 106.
Seewies 5.
Seld Jörg 10. Abb. 89.
Seyfer Hans 5. Abb. 37—38.
Sigmaringen 12.
Speyer 5.
Stark Heinrich 8.
Sterzing 1.
Strigel Jvo 7, 8. Abb. 58—59.
Stuttgart 4, 5.
Syrlin Jörg der Ältere 2. Abb. 6—7.
Syrlin Jörg der Jüngere 2, 3. Abb. 10—11.
Talheim 4.
Tartscher Bühel 8.
Tinzen 5.
Trochtelfingen 2.
Überlingen 7.
Ulm: Fischkasten 2.
Gewerbemuseum 2.
Münster 1, 2, 3, 4.
Wengenkirche 2.
Urach Christoph von 5. Abb. 39—40.
Urach 6.
Vigens 5.
Waldsee 1.
Wangen am Rhein 7.
Wasseralfingen 4.
Weingarten 7.
Weißenau 6.
Wettenhausen 1, 4.
Wien 6.
Wippingen 4.
Yselin Heinrich 7. Abb. 56—57.
Zotmann Hans 12.
Zotmann Laux 12.
Zürich 5.
Zwiefalten 2.
Zwiefaltendorf 2.

Von den photographischen Aufnahmen wurden in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt: Abb. 81, 82, 94, 97, 100 und 101 von Herrn Generaldirektor Philipp Maria Halm, München; Abb. 20, 66, 67 und 104 von Herrn Professor Dr. Felix Mader, München; Abb. 39 von Herrn Direktor Dr. Theodor Demler, Berlin; Abb. 85 von Herrn Konservator Dr. Adolf Feulner, München; Abb. 30 und 74 von Herrn Dr. Oertel, München; Abb. 31 von Herrn Kunstmaler Franz Wolter. München; Abb. 51 von Herrn P. Joseph Braun S. J., München; Abb. 96 von Herrn cand. phil. Feuchtmayr, Murnau. All diesen Herren danke ich herzlich für das Entgegenkommen und die Unterstützung bei meiner Arbeit.

Zu den übrigen Abbildungen lieferten die Vorlagen: Abb. 10, 57, 60 und 70 Riehn und Reusch, München; Abb. 3, 11, 12, 14, 16, 26, 27, 42, 54, 56, 84, 91, 93 und 95 Hofphotograph Höfle, Augsburg; Abb. 46, 53, 54 und 55 Hofphotograph Kratt, Karlsruhe; Abb. 76, 77, 79, 102, 107 Herr Böringer, Photograph des Bayer. Nationalmuseums in München; Abb. 6, 7, 8, 9, 18 und 29 Hofphotograph Stichaner, Ulm; Abb, 15, 62, 73, 87, 90, 98, 99, 105, 108 die preußische Meßbildanstalt, Berlin; die Vorlagen zu Abb. 37, 38, 41 und 44 wurden den Kunstdenkmalen von Württemberg, Verlag P. Neff, entnommen, Abb. 48 aus Liesching, Figurale Holzplastik; Abb. 88 aus Burlington Fine Arts Club, Exihibition of Early German Art, London 1906; die photographischen Aufnahmen zu Abb. 1, 2, 3, 4, 13, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 32, 35, 36, 40, 43, 45, 49, 50, 52, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 73, 78, 80, 83, 86, 89, 92, 103, 106 sind vom Verfasser.

Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes

Bisher erschienen:

Band I Münchner Barockskulptur von Adolf Feulner.
Band II Schwäbische Skulptur der Spätgotik von Karl Gröber.

Im Druck:

Band III Süddeutsche Bronzeskulpturen des Frühbarock von A. E. Brinckmann.
Band IV/V Frühgotische Skulptur in Süddeutschland von Hermann Beenken.
Band VI Meisterwerke deutscher Glasmalerei der Gotik und Renaissance: Kabinett- und Rundscheiben von Hermann Schmitz.

In Vorbereitung:

Wilhelm von Bode: Italienische Bronzestatuetten der Renaissance.
Otto von Falke: Mittelalterliche Bildstickereien Deutschlands.
Adolf Feulner: Möbel des Mittelalters bis zur Spätgotik.
A. E. Brinckmann: Römische Barockarchitektur.
Richard Graul: Deutsches Rokokomobiliar.
Karl Gröber: Die spätgotische Skulptur Altbayerns.
Rudolf Berliner: Ornamentvorlagen des 15.—19. Jahrhunderts. 4 Bde.
Heribert Reiners: Die spätgotische Skulptur des Niederrheins. 2 Bde.
Hermann Beenken: Frühgotische Skulptur in Norddeutschland.
Betty Kurth: Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern.
Friedrich H. Hofmann: Innenräume des 16. bis 19. Jahrhunderts nach gleichzeitigen Abbildungen.
Theodor Demmler: Nürnberger Skulptur der Spätgotik.
Hermann Schmitz: Meisterwerke deutscher Keramik der Gotik u. Renaissance.
Paul Frankl: Die spätromanische Baukunst in Deutschland.
Hans Karlinger: Das süddeutsche Bauernhaus.
Rudolf Guby: Die Skulptur des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland.
Erica Tietze-Conrat: Deutsche kirchliche Goldschmiedekunst der Renaissance und des Barock.
Rudolf Sedlmaier: Fränkische Barockskulptur.
Erich Strohmer: Alpenländische Holzskulptur der Gotik.
Josef Braun S. J.: Meisterwerke deutscher Goldschmiedekunst aus vorgotischer Zeit.
Herman Soergel: Architekturentwicklung seit 1900.
Otto Schmitt, Französische Kathedralskulptur.
R. Kömstedt: Frühgotische Architektur.
Wilhelm Suida: Dekorative Barockmalerei in Österreich.

In unserem Verlag sind erschienen eine Faksimileausgabe von

ALBRECHT DÜRERS RANDZEICHNUNGEN ZUM GEBETBUCH KAISER MAXIMILIANS I.

50 Randzeichnungen von Albrecht Dürer, 8 Randzeichnungen von Lucas Cranach in 7—8 farbigen Lichtdrucken nach den in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindlichen Originalen mit Geleitwort und erläuterndem Inhaltsverzeichnis

VON DR. GEORG LEIDINGER
Direktor der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München

Ausgabe in Halbleinen auf holzfreiem Papier . . . . . M. 1200.—
Vorzugsausgabe Nr. 1—22 in Ganzleder auf starkem Hadernkarton . . „ 8000.—
Vorzugsausgabe Nr. 23—150 in Ganzpergament auf holzfreiem Karton . „ 4000.—

MINIATUREN AUS HANDSCHRIFTEN DER BAYERISCHEN STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN

herausgegeben von DR. GEORG LEIDINGER
Direktor der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München

Band I: Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Otto III. (Cod. lat. 4453). Format 25×35 cm. 52 Tafeln und 23 Seiten Text . . . . . Preis M. 150.—

Band II: Flämischer Kalender (Cod. lat. 23638). Format 25×35 cm. 26 Tafeln und 20 Seiten Text . . . . . Preis M. 75.—

Band III: Turnierbuch Herzog Wilhelms IV. von Bayern, gemalt 1541 von Hans Ostendorfer (Cod. germ. 2800). Format 34×36½ cm (Bildgröße des Originals). 1. Abt. Tafel 1—40 . . . . . Preis M. 100.—
2. Abt. 24 Tafeln und 28 Seiten Text. Format wie 1. Abt. . . Preis M. 80.—

Band IV: Drei armenische Miniaturen-Handschriften (Cod. armen. 1, 6 u. 8) erläutert von Dr. Emil Gratzl. Format 25×35 cm. 25 Tafeln u. 20 Seiten Text. Preis M. 100.—

Band V: Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. (Cod. lat. 4452). 67 Tafeln und 52 Seiten Text . . . . . Preis M. 250.—

Band VI: Evangeliarium aus dem Bamberger Domschatz (Cod. lat. 4454). 22 einfarbige und 1 vollfarbige Tafel und 37 Seiten Text . . . . . Preis M. 150.—

In Vorbereitung:

Band VII: Gebetbuch der Sibylla von Cleve (Cod. germ. 84).

FEULNER ADOLF **DIE ZICK** Deutsche Maler des 18. Jahrh.
kartoniert M. 60.—

RIEHN & REUSCH · BUCH- UND KUNSTVERLAG
MÜNCHEN THERESIENSTRASSE 12

University of
Connecticut
Libraries

39153027412024